SPIGOLANDO

Irene Zocco

Spigolando

CATANIA
Cav. Niccolò Giannotta, Editore
Librajo di S. M. il Re d' Italia
Via Lincoln - Via Manzoni - Via Sisto
(Stabili propri)
1900

AVVERTENZA

I brevi saggi qui raccolti sono stati scritti quasi interamente durante questi ultimi sei mesi, ma la materia ne era già stata ordinata e meditata parecchio tempo prima. Trattano, dunque, argomenti che mi sono sembrati pieni di interesse; e quello che più mi rincresce è di non aver potuto approfondire, d' essermi trovata sovente nell' impossibilità di consultare le opere dei critici stranieri, come pure, non dico i testi originali, ma le migliori edizioni critiche, anche degli autori italiani a cui m' è toccato qualche volta accennare. Di modo che non mancheranno qua e là le scorrezioni.

Sono, perciò, scritti che non pretendono ad erudizione alcuna, come non pretendono ad eleganza di forma. Loro unico pregio, se pregio si può dire, è quello di essere l' espressione di opinioni e d'idee affatto personali, un riflesso delle sensazioni, delle osservazioni, dei pensieri susci-

tati in me da qualche nuovo oggetto di studio mentre erravo spigolando nei vasti campi delle due letterature che, con la nostra, sono le più ricche dell'Europa moderna.

Fu forse vanità il pensare che queste impressioni personali, benchè intorno ad autori o ad opere non generalmente conosciute, potessero offrire un qualche interesse.

Comunque sia, certo nessuno potrebbe più di me esser conscio dei molti difetti di questi saggi, difetti derivanti, alcuni dal trovarmi io lontana da ogni centro di studio; altri, più gravi ancora, dall'inesperienza: incertezza di metodo, cioè, e lacune, e povertà di sintesi e di apprezzamenti estetici, ed altri ch'è superfluo enumerare giacchè sono così ampiamente esemplificati in queste pagine.

È, dunque, con una certa diffidenza, dopo tutto, che vengo a offrirvi per la prima volta la mia manata di spighe. È piccola, mal legata, c'è paglia soverchia, e qualche chicco me l'ha portato via il vento. Vogliate accettarla com'è: è buon grano.

I. Z.

Ronsard.

I.

Nel gennaio del 1571 Parigi era in festa. È vero che la neve copriva le strade, e che anche in quei tempi si poteva vedere qualche bambino scalzo e livido aggomitolato sugli scalini del portone d' una casa signorile, e che la sera, un fioco lumicino alla finestra di qualche soffitta faceva pensare allo studente povero che batteva i denti lassù, mentre, nell' incerta luce, i versi d' Orazio o di Anacreonte gli ballavano davanti agli occhi stanchi. Ma chi pensava a queste cose? Quando si dice Parigi, s' intende dire la nobiltà; e la nobiltà si divertiva più del solito, perchè il Cardinale d' Este si trovava, con un seguito principesco, alla corte di Francia.

Ora in questo stesso gennaio si trovava a Parigi, forse alla Corte stessa, forse nella sua abitazione di Sainte Geneviève, un gen-

tiluomo di circa quarantasett' anni già invecchiato d' aspetto, ma alto e di bella presenza, con barba e capelli ondulati dove il grigio si mescolava al biondo, fronte ampia, specialmente sopra le tempia, un gran naso adunco, labbra sottili e severe, ed occhi pensosi. Questo personaggio non era un generale, non era un uomo di stato, non era un gran signore; eppure questo personaggio era l' amico intimo del re Carlo IX, era onorato da Caterina de' Medici e dalle sue dame, la regina Elisabetta d'Inghilterra gli aveva mandato un diamante di gran valore, e la sventurata rivale di lei, Maria Stuarda, nella prigionia di Fotheringay, si era ricordata di lui e gliel' aveva dimostrato col dono gentile di un oggetto d' arte. E nel seguito del Cardinale c' era un giovane italiano, al quale il nome di questo personaggio era conosciuto e caro, e il quale chiedeva con istanza di potergli essere presentato.

Non potrei dire precisamente dove nè quando venne soddisfatto il suo desiderio, ma un giorno di questo gennaio 1571, il gentiluomo francese si vide davanti un giovane ventisettenne, magro, pallido, dalla fronte spaziosa e dagli occhi sognanti. C' era su quel viso l' impronta d' una gran tristezza, le labbra rivela-

vano una sensibilità morbosa, gli occhi velati avevano una espressione di perplessità e di-brama, e in tutta la persona v' era qualcosa di strano, come un'ombra profetica della possibilità della pazzia. Ma forse gli occhi del gentiluomo francese non poterono leggere tutto questo nel volto del giovane ch'egli accoglieva così cortesemente. Gli chiese nuove dell' Italia, ch' egli aveva visitata a sedici anni, l'interrogò sulla natia Sorrento, poi parlarono degli avvenimenti contemporanei, dei nuovi studî ellenici, dell' arte nuova che così splendidamente era fiorita in Italia, di lettere, e in ispecial modo di poesia, e il giovane italiano, traendo, con alquanta trepidazione, di tasca un manoscritto, e ottenuto il gentile consenso del suo interlocutore, cominciò a leggere

« Canto l' armi pietose, e il Capitano »....

Il giovane, non occorre dirlo, si chiamava Torquato Tasso, e il gentiluomo francese era il celebre poeta cesareo, la cui fama era giunta sino alle rive del Baltico, e i cui versi erano letti e gustati in Italia, in Inghilterra, in Fiandra, in Polonia, — Pierre de Ronsard.

II.

Celebre?! si dirà, e chi più parla di lui? chi più legge i suoi versi?

È vero. Questo poeta tanto lodato e corteggiato ebbe a patire anche durante la sua vita gli attacchi di Rabelais e la rivalità di Du Bartas; e pochi anni dopo la sua morte, il disprezzo di Malherbe dette un gran crollo alla sua reputazione. Si cominciò a dimenticarlo nella prima metà del seicento, e i pochi versi satirici di Boileau (1) rimasero per quasi due secoli la pietra sepolcrale della sua fama. Fu merito della nuova scuola romantica, capitanata da Victor Hugo, d'averla ripristinata; giacchè, tra le molte strane anomalie nella vita di Ronsard, c'è anche questa, che, pur essendo il primo dei poeti clas-

---

(1) « Ronsard qui le suivit (Marot), par une autre méthode
Réglant tout, brouilla tout; fit un art à sa mode.
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse en français parlant grec et latin,
Vit, dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque ».

Altrove lo chiama:

« Le poète orgueilleux trébuché de si haut. »

sici, fu condannato dal classicismo, e rimesso sugli altari dai romantici.

Ho detto, il primo dei poeti classici: — quest'espressione potrebbe dar luogo ad un equivoco. Se per classicismo s'intende l'uso d'una forma castigata, compassata, perfezionata da una lunga imitazione di grandi modelli, e l'uso d'una lingua portata alla sua maturità letteraria da una serie di scrittori che contribuirono a renderla flessibile e ricca, Ronsard non fu classico, nè lo poteva essere.

Quando egli nacque, la vecchia lingua d'*oïl* aveva attraversato un lungo periodo di sfacelo, e la nuova lingua non si era ancora costituita; flessioni, sintassi, ortografia, tutto era dimenticato; si parlava e si scriveva più o meno secondo i dettami della propria fantasia, ed alla corte, colla venuta di Caterina dei Medici. si cominciava a italianeggiare, ciò che divenne ben presto di moda. La lingua, dunque, nonchè ricca e flessibile, poteva appena dirsi esistente. E non esistevano nemmeno i modelli letterari. La prosa di Froissart, Joinville, Philippe de Comines, non poteva servire, tanto era cambiata la lingua; e il debole filo di poesia lirica che univa il cinquecento all'epoca dei troveri, con Alain Chartier, Charles d'Orléans, Villon, Clément

Marot, Mellin de Saint-Gelais, continuava la tradizione medioevale con imitazioni delle vecchie forme — canzoni, ballate, *rondeaux, coq-à-l' âne,* — fragili forme da cui lo spirito del medio evo s'era evaporato, e in cui lo spirito moderno cominciava già a trovarsi a disagio. Poichè il nuovo soffio che in Italia aveva prodotto già da un secolo il fiore della Rinascenza, era passato dall'Italia in Francia, — in parte, forse, colle truppe di Carlo VIII e Francesco I *(à quelque chose malheur est bon!),* in parte per mezzo di quei Concilî che, se non ottennero l'intento per cui furono convocati, di riformare la Chiesa e di proteggere, e poi liberare Costantinopoli dai Turchi, promossero, nondimeno, un fertile scambio d'idee tra i più dotti ingegni delle diverse nazioni europee. Ne avvenne, che in Francia, come in Italia, si svilupparono gli studî ellenici; si copiò, si studiò, si tradusse, si commentò; sorsero degli ellenisti come Daurat, dei mecenati come Michel de l'Hôpital, e Henri Estienne, nel suo entusiamo per i nuovi studî combinato col patriottismo, volle dimostrare che la lingua francese deriva, nientemeno, dal greco! (1)

(1) *Traité de la conformité du langage français avec le grec.*

Non fu dunque al medio evo morto che Ronsard chiese la sua ispirazione ed i suoi modelli; ma alla Grecia, la sorgente ancora inesaurita dei grandi movimenti letterari. Egli desiderò dare alla Francia qualcosa che potesse stare a paragone con la meravigliosa poesia greca, e la sua figlia latina; desiderò dare alla Francia l'epopea d'Omero, l'ode di Pindaro e d'Anacreonte, la tragedia di Sofocle, l'ecloga di Virgilio, le *Selve* di Stazio. E in questo egli può dirsi classico. Ma per creare così di sana pianta una letteratura, la lingua non gli serviva. Misera, informe, senza nobiltà e senza grazia, era uno strumento disadatto ai grandi fini che s'era proposto il poeta. E il verso ancora, il verso leggero e fragile delle canzoni medioevali, era insufficiente ai suoi bisogni. Ond'è che Ronsard si trovò costretto, come i primi artefici, a fabbricare il suo strumento prima di poter fabbricare il suo oggetto: a riformare la lingua, elevarla, arricchirla di nuovi vocaboli, a introdurre nuove e svariate forme metriche, ed eccolo perciò novatore e liberatore, e, come tale, affratellato ai romantici.

Questa nobile ambizione e questa bella audacia erano destinate all'insuccesso. Pure, non tutta l'opera riformatrice di Ronsard fu

vana; la gloria che lo circondò in vita era in gran parte meritata, e il disprezzo e l'oblio a cui lo condannò il secolo che più trasse profitto dalle sue riforme, furono sommamente ingiusti.

III.

Pierre di Ronsard nacque nel 1524, venti anni prima, e morì nel 1585, dieci anni prima del Tasso. Suo padre, Loys de Ronsard, gentiluomo di provincia, possedeva il grazioso castello de la Poissonnière nel Ventômois. I primi anni della vita di Pierre de Ronsard furono passati in aperta campagna, nei boschi e nei prati e vicino alle fonti per cui esprime sempre un affetto così vivo. A nove anni venne la volta del collegio, di cui gli rimase sempre un brutto ricordo, e, dopo il collegio, la corte. È appena da sei giorni paggio del Delfino Francesco quando questi muore subitamente. Ronsard passa allora al servizio di Madeleine di Francia, e la segue in Iscozia, sposa del re Giacomo Stuart. Dopo due anni, fa un viaggio di piacere in Inghilterra, e ritorna quindi in Francia dove prende servizio presso il Duca d'Orléans. Va in Germania coll'ambasciatore Lazare de Baïf, e in Piemonte col capitano Langey du

Bellay. Ha adesso sedici anni. A questo punto gli sopravviene un' infermità che tronca la sua carriera alla corte: una sordità, non completa, ma abbastanza pronunziata perchè gli riesca difficile rendersi accetto e farsi avanti, nella vita cortigiana, « où l' entretien et discours sont plus necessaires que la vertu, et où il faut plustot estre muet que sourd. (1) » Decise allora di rimettersi agli studî, sotto la direzione dell' insigne ellenista Jean Daurat, precettore di Antoine de Baïf, figlio dell' ambasciatore Lazare che Ronsard aveva conosciuto alla corte. Suo padre annuì al desiderio a condizione che Pietro non facesse versi e non leggesse nulla in francese, ma la morte di Loys de Ronsard nel 1544 liberò il figlio da questa promessa. Pietro allora si stabilì nella dimora di Antoine de Baïf per potersi valere ad ogni momento dell' erudizione del suo maestro, e i due giovani passarono i giorni e le notti sui libri. Ronsard, che era abituato alle ore di corte, vegliava fino alle due o le tre dopo la mezzanotte; poi, prima di coricarsi, svegliava Baïf, il quale prendeva subito posto

---

(1) Claude Binet, *La vie de Ronsard , gentilhomme vendomois.*

al tavolino, « et ne laissoit refroidir la place. » (1) Un terzo compagno, Remy Belleau, s' unì ad essi, e poi un quarto, Joachim du Bellay, che Ronsard aveva conosciuto al ri torno da un suo viaggio nel Poitou, e ch' egli presentò al cenacolo del collegio Coqueret. Fra questi quattro v' era un' emulazione amichevole ed entusiasta, e un' ammirazione reciproca non meno bella. Ronsard aveva già composto delle odi in imitazione di quelle di Pindaro, e delle canzoni alla maniera del Petrarca, in onore d' una certa Cassandra, canzoni che raccolse poi sotto il titolo *Les Amours*. Du Bellay volle imitare le odi, e scrisse inoltre dei sonetti. Furono questi quattro il primo nucleo e le stelle più fulgide di quella famosa *Pléiade*, completata poi da Estienne Jodelle, Ponthus de Tyard et Jean Daurat, da maestro divenuto discepolo.

Finalmente, dopo diversi anni di studio durante i quali l' oggetto della loro ambizione, si determinò con linee più nette e precise agli occhi di questi entusiasti cultori del classicismo, il più impaziente e focoso di essi, Joachim, du Bellay trascina i suoi compagni alla lotta, lanciando il programma del-

(1) V. nota pag. preced.

la nuova scuola, la *Deffence et Illustration de la langue françoyse*, seguito poco dopo, nel 1550 dalle *Odes* di Ronsard.

Come fu accolta questa nuova poesia, così diversa dal cortigianesco *badinage* al quale era abituato il pubblico? Sulle prime spiacque; si trovò ch' era troppo erudita, troppo difficile, e Saint-Gelais l'assalì con epigrammi mordaci in presenza dello stesso Enrico II. La nuova scuola minacciava di soccombere alle beffe che ricevevano l'appoggio d'un sorriso del re; ma la nobile e dotta Margherita, sorella di Enrico II, e il suo cancelliere Michel de l'Hôpital, presero à proteggere Ronsard e la Pléiade; il re, convertito all'opinione di sua sorella, assegnò una pensione al nuovo poeta, e Sant-Gelais, da buon cortigiano, cercò e ottenne una riconciliazione. D'allora in poi la fortuna di Ronsard s'accrebbe giornalmente; divenne considerevole durante il breve regno di Francesco II, del cui consigliere, il cardinale di Lorraine, egli era condiscepolo ed amico, e giunse all'apogeo nel regno di Carlo IX.

Questo fanciullo malato di corpo e di mente, schiavo dell'inflessibile ambizione di sua madre, soffocato nelle sue aspirazioni, torturato nella sua sensibilità, questo fanciullo in nome

del quale si commisero tanti delitti, aveva l'anima d'un poeta. (1) Ronsard diventa amico del re, poeta di corte, e maestro delle cerimonie. Egli scrive i *cartels* delle giostre, e le *mascarades* per le occasioni festive. Il re gli porta un vivo affetto, gli scrive quand'è in viaggio, gl'indirizza dei versi, lo va a visitare in campagna, gli fa dono di una proprietà nella Touraine, e gli permette financo di rivolgere le sue satire contro la propria augusta persona.

Intanto Ronsard continua a scrivere versi. La sua operosità è meravigliosa. Dopo le *Odi* pindariche e gli *Amori* petrarcheschi, seguono le ecloghe virgiliane, le odi anacreontiche, gli epigrammi, le elegie imitate da Catullo, gl'inni secondo il modello di Callimaco, le satire calcate su quelle di Giovenale, le epistole simili a quelle d'Orazio, e infine il *Bocage Ro gal*, imitazione delle *Selve*. E come se ciò non bastasse, egli si dà a difendere in prosa e in versi il cattolicismo contro i Calvinisti e gli Ugonotti, e s'occupa allo stesso tempo di tracciare, e di scrivere in parte, il suo gran poema epico, l'opera che deve, secondo lui, immortalare il suo nome — la *Franciade*.

(1) Blanchemain. *Vie de Ronsard.*

Quattro canti ne sono pubblicati nel 1572. Poi viene il terribile dramma di S. Bartolomeo, poi la morte di Carlo IX. Il suo successore, Enrico III, mostra curarsi poco del gran poema epico, trascura Ronsard per Desportes, e il poeta, invecchiato, angustiato dal ricordo della terribile tragedia, dal declinare della sua fortuna, dagli attacchi dei partigiani di Desportes et di Du Bartas, dall'inquietudine per la sua fama compromessa, indebolito dalle veglie e dalle malattie contratte nella gioventù, abbandona definitivamente l'opera ch'era stata la grande ambizione della sua vita. Egli viene ora di rado alla corte, anzi di rado a Parigi. Quasi sempre dimora nella casa paterna nel caro Vendômois, o nelle sue priorie di Croix-Val o di Saint-Cosme, donategli da Carlo IX. Fu a Saint-Cosme che morì, la vigilia del Natale del 1585.

IV.

Ronsard è l'uomo degli strani contrasti. Abbiamo già notato (e converrà riparlarne in appresso) come in lui l'imitazione classica s'unisca alla libertà romantica. Vedremo pure come le due correnti opposte della Rinascenza e del medio evo abbiano tutte

e due lasciato tracce della loro infiuenza nella sua poesia. E nel suo carattere troviamo pure un contrasto curioso: egli è religioso,— sinceramente, anche profondamente religioso, — ed è allo stesso tempo intensamente sensuale e mondano.

La sua pietà non può mettersi in dubbio. Aveva preso gli ordini minori, e, possessore di diverse priorie e abbadie, si compiaceva di vestir cotta e cappa e prender parte alle cerimonie religiose:

« Je ne perds un moment des prières divines; (1)
Dès la poincte du jour je m'en vais à matines;
J'ay mon brevière au poing, je chante quelquefois,
Mais c'est bien rarement, car j'ay mauvaise vois.
Le devoir du service en rien je n'abandonne,
Je suis à prime, à sexte, et à tierce, et à nonne,
J'oy dire la grand' messe ».

I suoi avversari sparsero la voce ch'egli fosse prete, e l'accusarono di menare una vita indegna dell'alta vocazione. Ed egli risponde:

« Or sus, mon frère en Christ, tu dis que je suis prestre. (1)
J'atteste l'Eternel que je le voudrois estre ».

(1) *Response de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies de je ne sçay quels predicantereaux et ministreaux de Genève.*

Pur non essendo prete, egli non trascura, anzi trova diletto nella preghiera e nelle diverse pratiche religiose.

« M'éveillant au matin, devant que faire rien (1)
J' invoque l' Eternel, le père de tout bien,
Le priant humblement de me donner sa grace
Et que le jour naissant sans l' offenser je passe:
Qu' il chasse toute secte et toute erreur de moy,
Qu' il me veuille garder en ma première foy,
Sans entreprendre rien qui blesse ma province,
Très-humble observateur des loix ed de mon prince.
.... « Puis sentant mon esprit de trop lire assom-
[mé, (1)
J' abandonne le livre et m' en vais à l' Eglise. »

E non solo è assiduo nelle pratiche religiose, ma troviamo ancora in lui un vero amore per la sua fede e per la sua chiesa, ch' egli vuol difendere dagli attacchi della Riforma, e ch' egli difende infatti, alle volte con le armi d' una satira nobile e severa, talvolta con l' invettiva bassa e personale; alle volte esortando i suoi avversarî a deporre le armi, e indirizzando loro parole come queste

« Jesus, que seulement vous confessez icy (2)
De bouche et non de cœur, ne faisoit pas ainsi,

---

(1) V. nota pag. preced.

(2) Continuation *du discours des misères de ce temps.*

Et sainct Paul en preschant n' avoit pour toutes [armes
Sinon l' humilité, les jeunes et les larmes ».

« Christe n' est que charité, qu' amour et que con- [corde... » (1)

e scongiurando i principi di far cessare le fazioni civili che dilaniano la sua cara Francia; talvolta abbassandosi ad insultare Calvino, e a parlare dei pastori protestanti come di lupi mannari che bisogna esorcizzare.

Con tutto ciò, sincero tanto che combatte qualche volta senza volerlo dalla parte dei suoi nemici. È una bella imprudenza dire ai riformatori:

Si vous n' eussiez parlé que d' amender l' Eglise, (2)
Que d' oster les abus de l' avare prestrise,
Je vous eusse suivy, et n' eusse pas esté
Le moindre des suivans qui vous ont escouté

d' ammettere che gli uffici e i benefizî ecclesiastici sono venduti, e occupati da ignoranti o da ladri, o da giovani incapaci di

(1) *Remontrance au peuple de France.*
(2) Id., id.

adempiere ai doveri che impongono; (1) e di dire al principe di Condé.

.... « Ha ! Prince, je sçay bien, (2)
Que la plus grande part des prestres ne vaut rien;
Mais l' Eglise de Dieu est saincte et vèritable, »
Ses mystères sacrez, et sa voix perdurable. »

Ebbene, troviamo in Ronsard, da un lato, questo sentimento religioso, e troviamo, dall'altro lato, specialmente nelle poesie giovanili, l'espressione libera del godimento sensuale e voluttuoso, che guizza come una lingua di fuoco, tra la freddezza e la monotonia dell'imitazione. Molte poesie, tra le più schiette e le più belle, malgrado la troppo libertà d'espressione, sono ispirate a questo sentimento, alcune delle odi a Cassandra, e la poesia intitolata *Amourette*.

« Assisons-nous sur cette molle couche ;
Sus, baisez-moi de vostre belle bouche,
Pressez mon col de vos bras deliez... »

« Ah ! je meurs ! ah ! baise-moy.
Ah ! maistresse, approche-toy !
Tu fuis comme fan qui tremble »

---

(1) *Elégie à Guillaume des Autels.*
(2) *Remontrance au peuple de France.*

« Je voudrois bien, richement jaunissant,
En pluye d' or, goutte à goutte, descendre
Dans le giron de ma belle Cassandre,
Lors qu' en ses yeux le somme va glissant. »

« O dieux! que j' ay de plaisir
Quand je sens mon col saisir
De ses bras en mainte sorte!
Sur moi se laissant courber,
Peu à peu la vois tomber,
Dans mon sein à demi morte ».

In un' anima più sensibile, questo contrasto tra lo spirito e i sensi, tra l' aspirazione religiosa e la voluttà, sarebbe stato (come fu forse per Torquato Tasso) la causa di lotte e d' amarezze indicibili. Ma in Ronsard il dissidio rimane allo stato latente. Egli trova persino il modo di riconciliare questi due principî opposti:

« Quand au temple nous serons (1)
Agenouillez, nous ferons
Les devots, selons la guise
De ceux qui pour louer Dieu,
Humbles, se courbent au lieu.
Le plus secret de l' eglise.
Mais quand au lict nous serons »

con quel che segue. E nella *Response aux in-*

(1) *Les Amours - Cassandre.*

jures et calomnies de je ne sçay quels predicantereaux et ministreaux de Genève troviamo la seguente confessione:

« J' ayme à faire l' amour, j' ayme à parler aux
[femmes,
A mettre par escrit mes amoureuses flammes ; ....
Puis quand la nuict brunette a rangé les estoilles,
Encourtinant le ciel et la terre de voiles,
Sens soucy je me couche ; et là, levant les yeux
Et la bouche et le coeur vers la voûte des cieux,
Je fais mon oraison, priant la bonté haute
De vouloir pardonner doucement à ma faute ».

C'est naïf!?

Ma, oltre l'amor sensuale, un altro amore, ben più nobile e bello è larga fonte d' ispirazione al nostro poeta—l'amore alla patria, e in particolar modo, al luogo natio, al suo caro Vendômois.

Le discordie e le sventure che affliggono la Francia gli strappano un grido di dolore.

« Ha, Prince, c' est assez, c' est assez guerroyé. (1)
Votre frère avant l' âge au sépulchre envoyé,
Les playes dont la France est sous vous affligée,
Et les mains des larrons dont elle est saccagée,
Les lois et le pays si riche et puissant,
Depuis douze cens ans aux armes fleurissant,

---

(1) *Remontrance au peuple de France.*

L' extrême cruauté des meurtres et des flammes,
La mort des jouvenceaux, la complainte des femmes,
Et le cry des vieillards, qui tiennent embrassez
De leurs tremblantes mains leurs enfans trepassez,
Et du peuple mangé les soupirs et les larmes,
Vous devroient esmouvoir à mettre bas les armes.

Ed è pure in gran parte l'amore al suo paese che gl' ispira quell' ambizione inquieta e vasta di produrre un' opera poetica che possa stare a paragone con la meravigliosa poesia classica, di coronare la Francia degli allori della Grecia e dell' Italia. È per la Francia ch' egli prende la lira « moisie du temps » e, datole « nuove corde e nuovo fusto, » la fa echeggiare sulle rive del natio Loir. E il luogo più caro di tutta la Francia è appunto quel cantuccio di terra nel Vendômois, di cui egli canta il fiume, e la foresta, e le fonti, ed i prati.

E intimamente collegato a questo sentimento, è l'amore per la natura, il diletto in tutte le manifestazioni di essa, nello scorrer dell' acque, nello sbocciar dei fiori, nei colori del cielo, nell' ombra delle frondi, nella semplicità della vita pastorale. Ad ogni istante c' imbattiamo nei suoi versi in qualche accenno alla primavera, ai fiori (la rosa specialmente, tema favorito dei poeti), agli uc-

celli, alle farfalle, alle api, ai prati verdi, alle viti, agli olmi, alla fontana Bellerie, alla foresta di Gastine, all' onde del suo bel Loir. Quale poeta ha scritto versi più graziosi di questi che Ronsard indirizza alla *fontaine d' Hélène?*

« Ni cannes ni roseaux ne bordent ton rivage,
Mais le gay poliot, des bergêres amy;
Toujours au chaud du jour le dieu de ce bocage,
Appuyé sur sa fleute, y puisse estre endormy......
Lune, qui as ta robe en rayons estoillée,
Garde ceste fontaine aux jours les plus ardans;
Defen-la pour jamais de chaud et de gelée;
Remply-la de rosée et te mire dedans ».

o di questi alla foresta di Gastine?

« Couché sous tes ombrages vers,
Gastine, je te chante....
Tes bocages soient toujours pleins
D' amoureuses brigades
De Satyres et de Sylvains,
La crainte des Naiades!
Et toy habite desormais
Des Muses le college,
Et ton bois ne sente jamais
La flamme sacrilege! »

Gli è doloroso sentir suonar le scure in questa foresta:

« Escoute, bucheron, arreste un peu le bras;
Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas;

Ne vois-tu pas le sang lequel degoute à force
Des nymphes qui vivoient dessous la dure escorce ?...
Forest, haute maison des oiseaux bocagers!
Plus le cerf solitaire et les chevreuls legers
Ne paistront sous ton ombre, et ta verte criniere
Plus du soleil d' esté ne rompra la lumiere....
Adieu, vieille forest, le jouet de Zephyre ».

Ed ecco alcuni versi che mostrano il suo amore per i fiori dei campi:

« Je veux faire un beau lict d' une verte jonchée,
De parvanche fueillue encontre-bas couchée,
De tym qui fleure bon, et d' aspic porte-epy,
D' odorant poliot, contre terre tapy,
De neufard tousjours verd qui les tables imite,
Et de jonc qui les bords des rivieres habite.
Je veux jusques au coude avoir l' herbe, et si veux
De roses et de lys couronner mes cheveux.... ! »

Non sarebbe possibile accennare tutti i bei versi ispirati a Ronsard dall' amore della natura; mi limiterò a ricordare le due odi graziosissime

« Dieu vous gard, messagers fidelles
Du printemps, gentes hirondelles »...

e

« Bel aubespin verdissant,
Fleurissant,
Le long de ce beau rivage,
Tu es vestu jusqu' au bas
Des longs bras
D' une lambrunche sauvage ».

e l'ode *De l'election de son sepulchre*

« Antres, et vous fontaines,
De ces roches hautaines
Qui tombez contre-bas
D'un glissant pas;

Et vous, forests et ondes
Par ces prez vagabondes,
Et vous, rives et bois,
Oyez ma vois.

De moy puisse la terre
Engendrer un lierre
M'embrassant en maint tour
Tout à l'entour;

Et la vigne tortisse
Mon sepulchre embellisse,
Faisant de toutes pars
Un ombre epars.

Là viendront chaque année
A ma feste ordonnée,
Avecques leurs troupeaux
Les pastoureaux » ....

Anche l'amicizia occupa un posto nella poesia di Ronsard; ma i versi ispirati da questo sentimento rimangono inferiori in tutto, e a quelli d'amore, e a quelli che celebrano la natura. Più vibrato e più bello è il verso che sgorga dagl' impeti d' indignazione

e d' ira, spesso diretto contro i protestanti, spesso ancora contro i poeti rivali. Ecco un sonetto in cui si sente il soffio di quest' indignazione, mista d' orgoglio e di gelosia per la sua fama:

« Ils ont menty, D'Aurat, ceux qui le veulent dire,
Que Ronsard, dont la Muse a contenté les Rois,
Soit moins que le Bartas, et qu' il ait par sa voix
Rendu ce tesmoignage ennemy de sa lyre!
Ils ont menty, D' Aurat! Si bas je ne respire;
Je scay trop qui je suis, et mille et mille fois
Mille et mille tourments plustost je souffrirois
Qu' un adveu si contraire au nom que je désire.
Ils ont menty, D' Aurat! c' est une invention
Qui part, à mon advis, de trop d' ambition.
J' auroy menty moy-mesme en le foisant paroistre;
Francus en rougiroit, et les neuf belles Sœurs
Qui trempèrent mes vers dans leurs graves douceurs,
Pour un de leurs enfants ne me voudroient cognoistre.

V.

Questi i sentimenti che ispirarono la poesia di Ronsard. Ma se dal lato del sentimento, la sorgente ispiratrice scaturisce abondante, le idee, invece, sono poche, povere, comuni, e continuamente ripetute.

Uno dei pensieri più spesso replicati è il seguente, già espresso chi sa quante volte

dai poeti: la gioventù passa, la bellezza passa, la vita passa; cogliamone il fiore mentre possiamo. Il nostro poeta ce lo presenta a più riprese, con parole diverse, sotto varie forme, ora più, ora meno perfette.

« Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame; (1)
Las! le temps non, mais nous nous en allons. »

« Pour qui gardes-tu tes yeux (2)
Et ton sein delicieux.
Ta joue et ta bouche belle?
En veux-tu baiser Pluton
Là-bas, après que Charon
T' aura mise en sa nacelle?

« L' incertaine vie de l' homme (3)
De jour en jour se roule, comme
Aux rives se roulent les flots.
Et, après notre heure derniere,
Rien de nous reste en la biere
Que je ne sçay quels petits os »....

Ecco sullo stesso argomento un sonetto la cui forma è più originale:

«Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle, (4)
Assise auprès du feu, devidant et filant,

---

(1) *Sonnets retranchés.*
(2) *Les amours; Cassandre.*
(3) *Odes II.*
(4) *Sonnets pour Hélène.*

Direz, chantant mes vers, et vous esmerveillant,
Ronsard me celebroit du temps que j' estois belle,
Lors vous n' aurez servant oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui, au bruit de Ronsard, ne s' aille réveillant,
Benissant vostre nom de louange immortelle.
Je seray sous la terre, et, fantosme sans os,
Par les ombres myrteux je prendray mon repos:
Vous serez au fouyer une vieille accroupie,
Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m' en croyez, n' attendez à demain;
Cueillez dès aujourd' hui les roses de la vie ».

Ma la più graziosa e perfetta espressione di questo pensiero è l'ode a Cassandra, conosciuta da tutti dacchè Sainte-Beuve ne fece notare le bellezze:

« Mignonne, allons voir si la rose....

. . . .

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez vostre jeunesse:
Comme à ceste fleur, la vieillesse
Fera ternir vostre beauté ».

Quest' idea, di per sè così comune, è rilevata e abbellita dal sentimento che l'accompagna, un sentimento di rimpianto per la fra-

gilità delle cose, un sentimento d'orrore per la vecchiaia e per la morte,

« Quand....
....les cheveux blancs de peu à peu s'avancent, (1)
Et que nos genous froids à tremblotter commencent;
Et que le front se ride en diverses façons »...

« Je m' en vais de nuict et de jour (2)
Au lieu d' où plus on ne retourne ».

Due altri luoghi comuni mostrano come Ronsard non sappia esser poeta che per il sentimento: la morte è inevitabile, la forma cambia, la sostanza permane, e: la morte uguaglia tutti

« . . . une âme impériale (2)
Aussi tost là bas devale
Dans le bateau de Charon
Que l'âme du bucheron ».

Pure non sempre egli esprime orrore per la vecchiaia e per la morte; talvolta la vecchiaia, esente dalle passioni e dalle lotte, gli sembra un porto desiderabile, talvolta la morte gli appare bella;

— Je te salue, heureuse et profitable Mort ! (3)

---

(1) *Elegie au sieur l'Huillier.*

(2) *Odes IV.*

(3) *Hymne de la mort.*

e talvolta egli si sofferma a descrivere i beati campi, ove non v' è neve nè grandine, ove la primavera è perenne, ove il zeffiro spira sui mirti e sui fiori, ove suona la lira d'Alceo e di Saffo, e le coppie di amanti errano sui prati fioriti, e presso le sponde dei rivi. (1)

E come troviamo espresse queste due idee così diverse, anzi opposte, sulla morte, troviamo pure idee opposte sull' amore. Dopo aver detto nel primo impeto giovanile: cogliamo ogni volta che possiamo il fiore del piacere, — quando comincia a venire l' età matura, il poeta dice: adagio! indebolirete il vostro corpo, vi buscherete delle malattie, affretterete la vostra morte (2). E poco dopo aver cantato — in imitazione del Petrarca più che per sentimento proprio — l' amore imperituro, egli ci dice

« Rien n' est si sot qu' une vieille amitié ». (3)
« Le feu d'amour ressemble aux pailles allumées » (4).

Se così poveri e comuni concetti egli sa esprimere intorno all'amore e alla morte, che

(1) *Ode de l' election de son sepulchre. Epitaphe de Marulle.*

(2) *Stances.*

(3) *Elegie à Genevre.*

(4) *Sonnets pour Hélène.*

dobbiamo aspettarci quando si mette a fare il moralista? Il suo *Discours à Charles IX* non è che una serie di luoghi comuni. Eccone degli altri:

« Toutes fois le bien faire est chose necessaire, (1)
Qui profite aux vivans, et plaist aux heritiers »

« Le ciel ne donne à l'homme un plus riche present
Que l'ardeur des vertus, les aimer et les suivre,
Un renom excellent, bien mourir et bien vivre ».

« De tous les animaux qui vivent sur la terre (2)
L' homme est le plus chetif; car il se fait la guerre
Luy-mesmes à luy mesme ».

« Que l'homme est malheureux qui au monde se [fie! ». (3)

Jamais l'homme, tant qu'il meure, (4)
Ne demeure
Fortuné parfaictement;
Toujours avec la lyesse
La tristesse
Se mesle secrettement ».

Una sola volta leggendo i versi di Ron-

---

(1) *Elegie à Philippe Desportes.*

(2) *Elegie à Remy Belleau.*

(3) *Elegie contre les bucherons de la forest de Gastine.*

(4) *Le folastrissime voyage d' Hercueil.*

sard ho trovato un pensiero di qualche originalità, un pensiero che potrebbe essere considerato con profitto anche al giorno d'oggi, e che potrebbe servire di motto agli studiosi di pedagogia criminale:

> « Il faut, pour gouverner un peuple divisé, (1)
> Avoir, comme tu l'as, l'esprit bien advisé,
> Non pas à faire pendre ou rompre sur la roue,
> Jetter un corps au feu dont la flame se joue.
> A faire une ordonnance, à forger un edit
> Qui souvent est du peuple en grondant contredit:
> C'est la moindre partie où pretend la justice:
> *La justice, croy-moy, c' est d' amender le vice.*

Povero d'idee, Ronsard non è neppure ricco di fantasia. Certo egli non n'è privo o non sarebbe poeta; ma è pur sempre vero ch'egli è poeta più per impeto di sentimento che per ricchezza d'immaginazione. Le sue descrizioni, di solito troppo lunghe e particolareggiate, evocano di rado la visione viva e chiara della realtà; e le sue immagini sono spesso imitate dai classici, e spesso ancora ripetute. Così, la donna abbraccia l'amato « come la vite s' allaccia all'olmo » (questa, per lo meno una diecina di volte); gli occhi della sua donna sono due soli, due stelle,

(1) *Le bocage royal.. — A M. Hurault de Cheverny.*

in cui egli legge il suo oroscopio; gli uccellini sono degli amanti che si baciano (uno dei più frequenti); il puledro rappresenta la gioventù balda, libera e forte, ancora ribelle all' amore; il timone che guida la nave è l' uomo savio che regge lo stato; il pino è il simbolo della bellezza alta e robusta. Ma ne troviamo altre meno comuni. Se non molto originale è graziosa quella della « veste stellata » della notte. Graziosa pure è la seguente: la sua donna va per i prati « come fiore sopra i fiori ». Egli è sazio della vita « come un convitato che s' alza dal banchetto nuziale, o dal festino d' un re. » Gli dei s'alzano, mormorando « come i flutti del mare, quando Aquilone s' assopisce, e l' onda rumoreggia dolcemente sulla riva ». Il principe guerriero abbatte tutto ciò che gli si oppone, « come si vede il torrente orgoglioso devastare, nel suo nuovo corso a traverso le pianure, tutto ciò che trova ». Non molto bella, ma significativa è questa: Clymène, punta dall' amore, s' agita e corre « come a primavera corre pei campi una giovenca,... che il tafano ferisce nel fianco e rende furiosa coll' acuto pungiglione ». Egli si paragona, nel suo amore geloso, « ai serpenti che custodiscono i giardini esperidi: se i passeg-

geri si avvicinano, questi serpenti li cacciano, ma essi stessi non godono del bel frutto ». Le anime dei trapassati s' affollano intorno all' olocausto funereo con un rumore simile a quello « che fanno nel nido le rondinelle aspettando l' imbeccata ». La folla si aduna sulla spiaggia « come innumerevoli fiocchi di neve ». La flotta segue la nave di Francus « come si vedono a sera i capretti seguire a piccoli salti il pastorello che va innanzi suonando la piva ». (1)

Queste ed altre poche, sono tutto ciò che ci offre d' originale Ronsard in fatto d' immagini. E si osservi inoltre ch' egli fa uso di semplici immagini, e non di metafore propriamente dette. In quasi tutti questi esempi troviamo un *come*. Egli accoppia soltanto, non fonde, e ciò perchè non ha, come i poeti di fantasia, la visione interna; egli non vede le somiglianze, le cerca. È per questo difetto di fantasia che Ronsard non riesce a farci veramente vedere e sentire ciò ch' egli ci descrive. Anche quando ci parla dei luoghi che conosce e che gli son cari, sentiamo le vibrazioni di questo suo amore, la voluttà

(1) Alcune di queste immagini si trovano nell' Iliade.

ch' egli prova nella lor ombra e frescura, il rimpianto con cui li lascia, ma non abbiamo la visione dei luoghi.

VI.

Molto impeto di sentimento, unito ad una certa povertà di pensiero e di fantasia, doveva naturalmente spingere il poeta ad imitare, a prendere vecchie forme e vecchie idee e rinnovellarle col fuoco della propria passione; molto più se vi si aggiunge l' entusiasmo per gli studï antichi, e l' ambizione di fama.

E Ronsard, difatti, non fece altro che imitare. Tralasciamo interamente le semplici reminiscenze classiche (e son molte). In intere composizioni Ronsard imita Omero, Virgilio, Pindaro, Anacreonte, Catullo, Ovidio, Orazio, Giovenale, Stazio, Petrarca. Egli stesso dice:

« Je pillay Theba et saccageay la Pouille ».

Il gran poema epico, *La Franciade*, col quale egli voleva immortalarsi, e che non fu mai finito (nessuno se ne dolga), è un' imitazione d' Omero e di Virgilio, e piuttosto di Virgilio che d' Omero, così che può già dirsi quasi un' imitazione d' una imitazione.

L'*Eneide* celebra i principî della gloria di Roma, fondata da Enea, la *Franciade*, le origini di Parigi, fondata da *Francus* o Astianatte; Giunone odia Enea, Franco è inviso a Nettuno, il quale si rivolge al vento, come la sposa di Giove si rivolge a Eolo: « *Aeole, namque tibi divom pater atque hominum rex — et mulcere dedit fluctus et tollere vento* ».... Come Enea, Franco deve pure subire un naufragio, e il re Dicée lo riceve alla sua corte con la stessa ospitalità che mostra Didone verso il «pio» troiano. Anche nella *Franciade* Venere manda Amore (dopo avergli prodigato mille carezze, e dette tante paroline dolci) a trafiggere con le sue frecce le due figlie del re, Hyante e Clymène. Quando Enea ed i suoi compagni vanno per la prima volta a Cartagine, Venere li avvolge in una nube che li rende invisibili (e ciò, date le circostanze, si capisce); quando Franco e i suoi compagni si dirigono alla corte di Dicée, essa ripete l'incantesimo — e qui proprio senza ragione, giacchè il re aveva già incontrato Franco, e lo aveva invitato alla corte. Franco ha l'intenzione di abbandonare Hyante, come Enea abbandonò Didone, e coll'aiuto di lei, evoca una visione dei re suoi discendenti,

come ad Enea vengono mostrati i futuri re e imperatori di Roma. — E quì finisce il frammento.

Ma se le linee generali di questo poema sono calcate su Virgilio, alcuni degli episodi e delle espressioni ricordano Omero. Come l' *Odissea*, la *Franciade* comincia con l'invocazione alla Musa e il concilio degli dei (qui il discorso di Giove rifà il secondo libro dell' Eneide); Marte appare a Franco, nelle sembianze d' un vecchio compagno di Ettore, come Pallade appare sotto la figura di Mentore a Telemaco; Pallade, in sogno, suggerisce a Nausica di recarsi al fiume per lavarvi le vesti, e Cibele manda a Dicée il Sonno, col comando di fargli sognare la caccia, e degli uomini sconosciuti vestiti di lunghi pepli. Il festino in casa di Dicée rammenta quello nella reggia d' Alcinoo, dove c'è pure un vate che canta, mentre Ulisse piange in disparte, come, nella *Franciade*, Dicée. Il lamento di Franco presso al rogo dove arde il cadavere dell' amico, ricorda quello di Achille per Patroclo. Come Ulisse, Franco, è, in ogni occasione, dotato miracolosamente di nuova bellezza.

Pure, ad onta dell' imitazione servile, ad onta delle numerose reminiscenze classiche,

la Franciade non somiglia punto ai tre grandi poemi epici dell' antichità, come una gentildonna francese non potrebbe somigliare a Elena di Troia, nè un cavaliere del ciclo carolingio, ad Agamennone o Ettore.

Il contrasto è dovuto in parte al verso. Gli endecasillabi a rime baciate non possono dare quel senso di serena e maestosa semplicità che producono gli esametri. Inoltre, la verbosità di Ronsard contrasta con la concisione e la semplicità del poeta greco e del latino. Ma ciò che più fa contrasto è la lingua.

Per poco che si sappia leggere nella loro forma originale i primi poemi dei diversi popoli, non si può fare a meno di sentire che la lingua stessa di questi poemi ha una fisonomia propria, che uno è il linguaggio biblico, altro è il linguaggio omerico, altro il linguaggio della *Chanson de Roland,* dei *ballads* inglesi, e dell' *Edda.* E si vede del pari immediatamente che questi diversi linguaggi poetici, nella loro stessa diversità, formano due grandi gruppi, che il linguaggio della poesia biblica, omerica e araba, ad esempio, offrono certi punti di somiglianza, e si staccano con un contrasto strano e stridente, quantunque indefinibile, da tutta la

poesia occidentale. Questa, se delle origini, o genuinamente popolare, sembra fanciullesca di fronte alla prima, e la moderna poesia classica se ne discosta non meno per mancanza di quella spontaneità e semplicità che distinguono le antiche poesie orientali. Ora Ronsard, per quanto novatore, non potè o non volle imitare la frase poetica dei greci e dei latini; prese le loro idee, i loro miti, le loro forme metriche, ma non la loro forma linguistica. La sua lingua è sempre quella del medio evo, ripulita, arricchita di nuove parole ed espressioni, ma in fondo sempre quella.

Ne avviene che la *Franciade* è un assieme di parti disgregate. Soggetto e lingua sono in contrasto aperto. Manca l'unità d'azione, e i numerosi episodî secondarî (sempre poco originali), e gl'interminabili discorsi, e le descrizioni prolisse arrestano ad ogni momento lo sviluppo naturale del poema. Inoltre, il soggetto stesso non offre, e non poteva offrire nessun interesse. Invece di scegliere un avvenimento in cui veramente palpitasse la vita nazionale, quali sarebbero state le Crociate o la storia di Giovanna d'Arco, il poeta scelse una leggenda in cui egli stesso non credeva, un eroe il quale —

con un' esagerazione di Virgilio — non è che uno strumento passivo degli dei, senza volontà propria, senza passione, senza coraggio fuorchè quello che gli viene per diretto intervento soprannaturale. Con ciò si comprenderà facilmente come la freddezza, il languore, la monotonia invadano tutto il poema, e come l' autore stesso se ne sia stancato, quantunque egli attribuisca alla morte di Carlo IX l' abbandono della grande opera.

« Si le roy Charles eust vescu,
J' eusse achevé ce long ouvrage ;
Si tost que la mort l' eust vaincu.
Sa mort me vainquit le courage ».

Vi sono, nondimeno, sparsi quà e là nella *Franciade* alcuni bei versi, alcune descrizioni felici, alcune vivaci immagini, alcune invettive, alcuni episodi tratteggiati a gran tocchi robusti che mostrano come Ronsard abbia saputo a volte, assorgere alla dignità epica, e che valgono a salvare la *Franciade* dallo sprezzo e dall' oblio.

VII.

La *Franciade*, ideata e meditata nel lungo periodo di venti anni, fu opera della maturità

del poeta. Ma i suoi primi componimenti furono ugualmente imitativi, e d'un genere non meno difficile che l'epopea omerica. Ci volevano veramente l'ardire e l'ambizione ventenne per intraprendere l'imitazione delle odi di Pindaro, odi di difficile interpetrazione, anche al giorno d'oggi, e così subordinate, evidentemente, alla musica e al ballo che le accompagnava, che la loro struttura ritmica sfugge spesso ai nostri eruditi. Fu, nondimeno, con le odi pindariche che Ronsard iniziò la sua carriera poetica.

Queste sono in numero di quindici, e formate di strofi e antistrofi isometre, e di epodi, spesso con ritmo diverso. I metri sono l'ottonario e il novenario, e il poeta alterna e intreccia le rime in modo da produrre effetti veramente armonici. Ma Ronsard ha il gran difetto di non capire lo scopo e i limiti dell'imitazione. Egli s'arresta alla lettera invece di penetrarsi dello spirito; egli copia, rubacchia quà una figura, là un aggettivo, affastella tutti i miti meno conosciuti, invece di provare di riprodurre l'ampiezza, la maestà, il sentimento dell'antica poesia. Perciò, anche quì il componimento riesce freddo e senz'interesse; la forma il-

languidisce e diventa monotona, nonostante la sua armonia spesso squisita.

La più lunga e la più famosa di queste odi, quella che ai tempi del poeta raccolse le maggiori lodi, e lo rese celebre, è indirizzata a Michel de l'Hôpital. Si compone di ventitrè strofi di trentaquattro versi ciascuna, settecento ottanta due versi in tutto (la quarta pitica si limita a cinquecento trenta tre). Ciascuna strofe si compone di strofe e antistrofe di dodici novenari con la medesima disposizione di rime, i primi otto a rime alternate a quattro a quattro, gli altri quattro a rime chiuse *(a b a b, c d c d, e f f e)*; l'epodo è di dieci versi ottonari di cui lo schema è *a b b a, c c d, e e d*. Bisogna inoltre notare che Ronsard alterna regolarmente le rime *masculines* e *féminines*. Ecco ora in breve il contenuto di quest' ode che ha un meccanismo così complicato. Le Muse, guidate dalla loro madre Mnemosine, vanno a traverso i regni dell'acque fino al palazzo d'Oceano dove gli dei sono radunati a festino. In cambio del loro canto ottengono dal padre Giove di essere le protettrici delle arti umane; poi tornano sulla terra. Segue il poeta a celebrare lo sviluppo della poesia greca e latina; ma poi, secondo la predizione di Giove,

l'Ignoranza scende sulla terra, e le Muse, scacciate dal loro dominio, ritornano all'Olimpo. Ma quando è venuto il tempo in cui devono ritornare fra gli uomini, Giove si reca dalle Parche. Cloto gli mette fra le mani il fuso della vita che sta filando, Giove gli dà forma umana, e le Muse, condotte da Michel de l'Hôpital, fan ritorno alla terra.

Come si vede, l'imitazione di Pindaro è, oltre che nella forma, anche nel contenuto. Come il suo modello, egli si dilunga in digressioni mitologiche, digressioni naturali nel poeta greco, il quale doveva celebrare i fasti della famiglia reale che lo accoglieva, e farla derivare da qualche divinità o per lo meno da un eroe omerico; digressioni, però, che si trovano abbastanza fuor di posto in una poesia francese che celebra un uomo di stato del cinquecento. Come Pindaro ancora, Ronsard è poeta cortigiano che adula col verso il re e la regina madre, e i principi e le principesse della corte, e anche le dame d'onore. Ma non è cortigiano allo stesso modo di Saint-Gelais e Desportes, ad esempio. No; come Pindaro, egli mette una certa gravità e solennità nella sua lode, afferma una certa uguaglianza con questi principi di cui è il dipendente, rivolge loro talvolta, in tono quasi

sacerdotale, dei consigli e degli ammonimenti, e proclama orgogliosamente l'indipendenza del suo verso:

« Nul prince ny seigneur ne se sçauroit vanter (1)
(Dont je suis bien marry) de m' avoir donner gage.
Je sers à qui je veux, j 'ay libre le courage.....,
Des autres je ne suis ny valet ny esclave,
Et s' ils sont grands seigneurs, j 'ay l'esprit haut
[et brave ».

Ronsard stesso si stancò presto dell' ode pesante e complicata che gl'imponeva l'imitazione di Pindaro, e si rivolse per ispirazione ad Anacreonte.

Nel 1554, Henri Estienne aveva pubblicato una raccolta di alcune poesie che si supponevano essere del poeta di Teo, ma che la critica d'oggidì ha dimostrato essere, salvo due o tre, di epoca bizantina. Questa raccolta e l' *Antologia* ch' era stata pubblicata nel 1531 fecero conoscere, molto imperfettamente, le poesie di Anacreonte. Ma, per quanto imperfettamente, fu dapertutto con vero entusiasmo che si accolse la nuova scoperta, e i primi tra gli entusiasti furono i membri della Pléiade. La grazia elegante, la vena leg-

(1) *Response de Pierre de Ronsard.*

gera, *mignarde,* la squisitezza di forma del molle e sensuale cantore greco trovavano una certa corrispondenza nello spirito francese, ed erano fatti per attrarre Ronsard. Egli abbandona Pindaro per Anacreonte.

> « Me loue qui voudra les replis recourbés (1)
> Des torrents de Pindare en profond embourbés...
> Anacréon me plaît, le doux Anacréon.

Ed aveva ragione. Nulla di più felice, infatti, che le sue numerose odi anacreontiche, brevi, leggère, aggraziate, e più perfette di forma e più vive di sincero abbandono di sentimento o di spensierata gaiezza che tutti gli altri suoi versi. Sono queste le odi a Cassandra, alla foresta di Gastine, alla fontana Bellerie, al Vendômois, a Lucina, l'ode per l' elezione del suo sepolcro, e quelle dove piange la giovinezza che passa. Ma altre ce ne sono, ugualmente graziose, e più direttamente ancora imitate delle poesie di Anacreonte. Sono quelle piccole allegorie graziose, mezzo scherzevoli di tono, sull' Amore. Sono sei in

---

(1) Prefazione alla traduzione di Anacreonte fatta dal Belleau.

numero: *Amour mouillé* (1), *Amour prisonnier des Muses* (2), *Amour voleur de miel* (3), *Amour écolier, Amour et Mars* (4), *Amour logé.* Ne trascrivo una, *Amour écolier,* per dare un'idea di questo genere di poesia così carino.

La belle Venus un jour
M' amena son fils Amour;
En l' amenant me vint dire:
« Escoute, mon cher Ronsard,
Enseigne à mon enfant l' art
De bien jouer de la lyre ».
Incontinent je le pris,
Et soigneux je lui appris...
Ainsi, pauvre que j' estois,
Tout mon art je recordois
A cet enfant pour l' apprendre;
Mais luy, comme un faux garson,
Se moquoit de ma chanson
Et ne la vouloit entendre.
« Pauvre sot, ce me dit-il,
Tu te penses bien subtil!
Mais tu as la teste fole

(1) V. Anacr. Ode 31, " Μεσονυκτίοις ποθ' ὥραις... „

(2) V. Anacreonte: Ode 19, " Αἱ Μοῦσαι τὸν Ἔρωτα... „

(3) V. Anacreonte: Ode 33, "Ἔρως ποτ' ἐν ῥόδοισιν... „

(4) V. Anacreonte: Ode 27 A, "Εἰς τὰ τοῦ Ἔρωτος βέλη...

D' oser t' egaler à moy,
Qui jeune en sçay plus que toy,
Ni que ceux de ton escole ».
  Et alors il me sou-rit,
Et en me flatant m' apprit
Tous les œuvres de sa mère,
Et comme pour trop aimer
Il avoit fait transformer
En cent figures son père.
  Il me dit tous ses attraits,
Tous ses jeux, et de quels traits
Il blesse les fantaisies
Et des hommes et des dieux,
Tous ses tourments gracieux,
Et toutes ses jalousies,
  Et me les disant, alors
J' oubliay tous les accors
De ma lyre desdaignée,
Pour retenir en leur lieu
L' autre chanson que ce dieu
M' avoit par coeur enseignée.

Molto ancora rimarrebbe da dirsi intorno all'imitazione classica in Ronsard. Delle satire, dirette tutte contro gli ugonotti, abbiamo già parlato. *Le Bocage royal,* imitazione delle *Selve,* fu pubblicato per la prima volta nel 1554, ma s'accrebbe a più riprese, fino a contare ventisei poesie di cui le tre prime (ultime di data) sono indirizzate ad Enrico III. Quasi tutte le altre sono pure

dirette a personaggi importanti, salvo due, credo, le più carine: *Amour logé,* già menzionato, e *Le verre,* dedicate, del resto, l'una a M. de Rambouillet, l'altra a Jean Brinon. Abbiamo ancora le *Elegie* dove si sente l'influenza catulliana, gl'*Inni* e le *Epistole* dove pare si sia infiltrato qualcosa di Orazio, e le *Egloghe* che derivano e da Virgilio e da Clément Marot, e che, come le egloghe di quest'ultimo sono, non genuini canti pastorali, ma fredde allegorie politiche, piene d'allusioni già incomprensibili per noi, in cui i finti pastori *Orléantin, Angelot, Navarrin, Guisin, Margot* e altri (1) discutono le cose del regno. Troviamo ancora diverse reminiscenze di Saffo, Mimnermo, Teocrito, Ovidio, Tibullo, Properzio, Lucrezio, reminiscenze che servono ancora a dimostrare con quanto amore ed entusiasmo Ronsard si sia impossessato di tutta la letteratura dell'antichità.

VIII.

Ma non fu l'antichità sola a far sentire la sua influenza nei versi del nostro poeta;

---

(1) I duchi di Orléans, Anjou, Navarre, e Guise, e la regina Marguerite.

altre influenze le si aggiunsero, e, importantissima tra queste, l'influenza italiana.

Appare da alcune reminiscenze nei suoi versi, ch'egli conoscesse ed apprezzasse i poeti nostri che di poco l'avevano preceduto: Bembo, Sannazaro, Ariosto. Troviamo pure qualche traccia di Dante; ma il poeta italiano che il Ronsard ama e imita, che formava difatti l'ammirazione di tutta la Francia a quell'epoca, è il Petrarca.

E non sarà difficile capirne il perchè. Il Petrarca si trova molto più vicino allo spirito francese che non Dante. Quantunque lo segua, i suoi versi ritraggono ancora la vita e il sentimento dell'epoca trovadorica, e vi abbondano le leziosaggini, i concetti, le antitesi, il frasario d'amore di quello stile che Dante lasciò per sempre dietro di sè coi canti della Vita Nuova. Se non che, per influenza forse dello stesso Dante, il Petrarca scrisse, o modificò, le sue canzoni in modo da suggerire l'idea d'un amore imperituro, unico, e spirituale, l'avvolse in un non so che d'indeterminato, in un nimbo lucente, dove s'offusca tutto ciò ch'è dei sensi. E Ronsard, insieme alle antitesi ed ai concetti, prende anche ad imprestito il « velo candidissimo » del Petrarca.

Ronsard stesso ci fa sapere ch' egli si è dato allo studio del Petrarca,

« Que nostre siecle heureusement estime ». (1)
« Mais que me sert », (2) —

dice

« Avoir tant veu Petrarque et tant noté ».

ed esprime l' ambizione

« De faire un jour à la Tuscane voir (2)
Que nostre France, autant qu' elle, est heureuse,
A soupirer une plainte amoureuse »,

e il desiderio di celebrare degnamente, come aveva fatto il poeta toscano, le bellezze della sua donna:

« Si vive encor Laure par l' univers (1)
Ne fuit volant dessus les thusques vers....
Comme ton nom, honneur des vers français,
Victorieux des peuples et des rois,
S' en-voleroit sur l' aile de ma ryme ».

Quest' ultimo pensiero è tratto direttamen-

(1) *Les Amours: Cassandre.*
(2) *Elegie à Cassandre.*

te dal Petrarca, (1) e molti altri ne troviamo, similmente imitati. I primi versi del sonetto:

« Je voudrois bien, richement jaunissant, (3)
En pluye d' or goutte à goutte descendre »

ricordano gli ultimi di una canzone del Petrarca: (2)

« Canzon, i' non fui mai quel nuvol d' oro »...

Un'altra corrispondenza evidente abbiamo nei versi seguenti

« Et voudrois bien que cette nuict encore (3)
Fust eternelle, et que jamais l' Aurore
Pour m' esveiller ne r' allumast le jour. »

e

« Con lei foss' io dacchè si parte il Sole, (4)
. . . . . . e mai non fosse l'alba ».

---

(1) Sonetti 35, 47, 54, 114, 256.
(2) La quarta.
(3) *Les amours-Cassandre.*
(4) Petrarca, *Canzone 3a*. (*sestina*)

E chi non sente un' eco del Petrarca in questi altri?

« Que maudit soit le miroer qui vous mire (1)
Et vous fait estre ainsi fiere en beauté ».

« Voicy le bois que ma saincte angelette (2)
Sur le printemps anima de son chant....
. . . . Icy chanter, là pleurer je la vy.... »

« Je veux souvent.... (3)
Te saluer ; mais ma voix offensée
De trop de peur se retient amassée
Dedans la bouche, et me laisse tout coy
Souffrir ne puis les rayons de ta veue ».

» Je lamente sans reconfort (4)
Me souvenant de ceste mort
Qui desroba ma douce vie ».

« Jamais la mort ne desli'era
Le nœud dont ta beauté me lie ».

---

(1) *Les amours-Cassandre* (*madrigal*), Petrarca, *Sonetto 38*.

(2) *Les amours-Cassandre*. Petrarca, *Sonetto 89, Canzone 27*.

(3) *Les amours-Cassandre*. Petrarca, Sonetti 40, 41, 87, 137.

(4) *Stances sur la mort de Marie* (*Les amours*).

Come il Petrarca pure, Ronsard parla sempre delle belle trecce d'oro della sua donna (1); come il Petrarca, si rivolge agli antri, ai boschi, alla natura tutta, quasi chiedendole simpatia (2); cerca la solitudine (3); vede la sua donna nei fiori, nel cielo, nel sole, e via di seguito (4); come il Petrarca, possiede il ritratto della bella (5); come il Petrarca, rimpiange i tempi in cui era ancora libero dall'amore (6); parla della sua donna come d'un sole che reca la primavera (7); dice che gli occhi di lei posseggono le chiavi del suo cuore (8); ch'ella, non che mortale, sembra una

---

(1) *Les amours.* Petrarca, *Canzone. 14a, Sonetti 51, 69, 163, Canzone 27a.*

(2) *Les amours-Cassandre,* Petrarca *Canzone 27, Sonetto 173, 129.*

(3) *Les amours-Cassandre;* Petrarca, *Sonetti 25, 221, 190. Canzone 37.*

(4) *Les amours, Marie (chanson)* Petrarca, *Canzone 28, Sonetto 238.*

(5) *Les amours, Cassandre;* Petrarca, *Sonetti 57 e 58.*

(6) *Les amours, Marie (chanson);* Petrarca, *Sonetti 76, 68.*

(7) *Les amours, Cassandre* Petrarca, *Sonetti 111, 69, 9, 33, 182.*

(8) *Les amours, Cassandre* Petrarca, *Canzone 8, 15, Sonetti 70.*

diva (1). Molte altre corrispondenze potrei far notare; ma mi limiterò a citare alcune antitesi che ricorderanno subito quelle del Petrarca (2). Il Ronsard parla di *plaisant mal*, di *doux tourment, di doux orgueil;* dice che l'amore *renflamme et renglace mon cœur*, e *reçoit un honneur de ma honte,* ch'egli è *malheureux en si heureux effort,* e che non osa *esperer De mon salut que la desesperance;* parla *de la rigueur de ceste douce main Qui tout d'un coup me guarit et me blesse,* e così via.

« J'espère et crain, je me tais et supplie »...
« Rien ne me plaist sinon ce qui m'ennuie »....
« J'aime estre libre et veux estre captif »....

E, come il Petrarca, egli adopera il sonetto, il madrigale, la canzone, — quest'ultima, ridotta ad una forma molto più semplice.

Ronsard volle imitare i poeti antichi e gl'italiani, si abbandonò con tutta l'anima alla gran corrente della Rinascenza ed alle

---

(1) *Les amours, Cassandre, Sonnets pour astrée* Petrarca, *Sonetti 126, 69, 57, 189.*

(2) In Petrarca troviamo *dolce nemica, leggiadri sdegni, dolci sdegni, alteramente umili, utile danno,* ed altri. Il sonetto *Pace non trovo, e non ho da far guerra,* è tutta una serie d'antitesi.

sue influenze letterarie e morali, ma il medio evo ha pure la sua parte in lui. E non era possibile che fosse altrimenti. Chi può separarsi interamente dal passato, e specialmente da un passato così uniforme e costante nel suo carattere e nei suoi effetti? Così in Ronsard l'amore pagano s'unisce alla fede cristiana, e, in mezzo alla sua imitazione classica, spuntano non di rado le vecchie parole francesi, le vecchie espressioni trovadoriche, e il linguaggio della cavalleria modioevale. C'è dunque quando, invece di dire *mignonne* all'amata, le dice *madame;* c'è quando parla dei tormenti del dio Amore, del rigore della sua dama, quando implora mercè da questa, e dice che il suo cuore è prigioniero di lei, e parla di *service.* e d'*aimer loyalement,* e di *bel accueil,* e di donna *courtoise,* di *doux parler, doux refus, doux dédains*. Sembrano anche un'eco della vecchia poesia francese le frequenti allusioni alla primavera, all'usignolo, all'allodola, alla rosa; e l'uso, anzi l'abuso, dei diminutivi, che troviamo pure in *Aucassin et Nicolete* e nella poesia ad esso contemporanea. E medioevale è ancora la personificazione allegorica che Ronsard sa talvolta usare con molto effetto. La sua *Promessa,* con le mani piene di bub-

bole e la gran borsa dei beni mondani al fianco, la sua *Fortuna,* cieca, sorda, maliziosa, la sua *Opinione,* con sguardo altiero e veste povera, con ali alle spalle, e piedi di lana soffice

« Afin qu' à son marcher on ne la peust entendre »,

la sua Francia, col vestito lacero e lo scettro pendente, ricordano la personificazione della Chiesa nel poema *Boëce* e le allegorie del *Roman de la Rose,* d'altri simili poemi medioevali.

Eppure Ronsard sembra, a prima vista, aver alquanto disprezzato i vecchi poeti francesi,

« Car, à vray dire, encore mon esprit
N' est satisfait de ceux qui ont escrit
En nostre langue, et leur Muse merite
Ou du tout rien, ou faveur bien petite »,

e si sarebbe tentati di credere che l'influenza del medio evo sia stata combattuta dal poeta, se non si avessero alcune imitazioni volute nelle *Gayetez* e nei *Cartels.*

Le *Gayetez* hanno la grazia delle vecchie *pastourelles* e *villanelles* (una, difatti, è, anche nella forma, una *villanelle*), l' umor gioviale

il *sel gaulois* di Rustebeuf e degli altri vecchi conta-storie. I *Cartels,* le sfide che dovevano pronunziare i cavalieri nei tornei formanti ancora il gran divertimento della corte, erano un genere di poesia nuovo, inventato da Saint-Gelais, il quale traeva il suo linguaggio cavalleresco dai vecchi romanzi di Carlomagno e della Tavola Rotonda. Ronsard segue in questo le orme del suo predecessore, e trae la sua ispirazione principalmente dall' *Amadis.*

Così, nell'*Amadis* v'è un castello nel quale non si può entrare senza passare « sotto l' arco dei leali amanti », da cui sono respinti tutti i cavalieri che non amano sinceramente e profondamente. Ronsard comincia una delle sue sfide così:

« Demeure, chevalier, et en la mesme place
Arreste ton cheval et retiens ton audace:
Car, soit que la fortune ou soit que le malheur,
Ou soit que le desir d' éprouver ta valeur
Te meine à ce chasteau, entens les aventures
Que tu dois achever, difficiles et dures.
Encore que tu sois vaillant et martial,
Si tu n' es chevalier à ta dame loyal,
Tu ne pourras passer une arche qui se trouve
Où la fidèle amour des chevaliers s' espreuve ».

Altrove il poeta finge che due damigelle

rinchiuse in una torre supplichino l'aiuto di Carlo IX e d'Enrico d'Anjou. Troviamo pure la fata Urgante e il mago Arcalao. E non si sente qualcosa dell'antico linguaggio cavalleresco nei versi seguenti?

« Donc, si quelqu'un de la troupe veut dire
Que la beauté dont la grâce m'attire
Toutes beautez ne surpasse d'autant
Que dessus tous je m'estime constant,
Vienne au combat tenter ma hardiesse!
Avant partir il faudra qu'il confesse
Que rien n'approche au prix de sa beauté
Ny nulle foy près de ma loyauté ».

« Donc si quelqu'un, soit d'en haut ou d'embas,
Veut esprouver ma puissance aux combas,
S'adresse à moy, je lui feray cognoistre
A coups ferrez combien poise ma dextre ».

IX.

Considerando nel suo insieme l'opera varia e voluminosa del Ronsard, non troviamo di poesia vera e viva che le odi anacreontiche, qualche sonetto, qualche elegia, le satire, e alcuni bei versi sparsi quà e là nella farragine di fredde imitazioni. È poco per un

poeta che si vanta della sua copiosa produzione:

« Entre tous le François, j 'ai seul le plus escrit »

ma è più che sufficiente per salvare il suo nome dall' oblio.

Ma Ronsard ha altri titoli alla riconoscenza ed all' ammirazione del suo paese.

Ch' egli sia stato il primo a far conoscere il genere classico, ad introdurre l' ode, l' elegia, la satira, l' epica, il sonetto, l' egloga, l' inno, si è già visto abbastanza. Egli fu inoltre riformatore della lingua e della verseggiatura francese, e le lodi che furono prodigate a Malherbe, spettano di diritto a lui. Se paragoniamo l' opera sua con la sua vasta ambizione, egli ci sembra aver fallito disastrosamente, ma se l' esaminiamo in sè, e la confrontiamo con ciò ch' era stato prima di lui, troveremo non poco da lodare.

La lingua francese aveva traversato un lungo periodo di sfacelo, e non si fissò completamente neppure nel corso del XV. secolo, tanto che Vauquelin de la Fresnaye si lagna che in quarant' anni già cinque o sei volte.

« La façon a changé de parler en françois ».

Oltre a ciò, con la Riforma s'introdusse l'uso di scrivere i libri di controversia in francese, e, siccome i vocaboli spesso mancavano, ne avvenne un'invasione di parole latine o latineggianti; e questo divenne ben presto di moda, moda che fu incoraggiata da chi avrebbe dovuto cercar di correggerla, — dai grammatici, cioè, i quali, oltre ciò, visto che la lingua francese deriva dalla latina, volevano ridurla alle leggi sintattiche della lingua madre. Erano tempi in cui si diceva *collauder, contemner, dilucule, quadrivies, refulgente, terrien, excelses.* Avevano ragione Rabelais e Geoffroy Tory di beffarsi di questa *verbocination latiale.*

E l'italiano aveva pur esso invaso la lingua. I soldati di Carlo VIII e Francesco I l'avevano appreso in Italia e la venuta di Caterina dei Medici fece il resto. Dalla corte, l'italiano si sparse fra il popolo. Henri Estienne, contraffacendo amenamente il zerbinotto del giorno. scrive »: Je m'en allès à space; car j'ai ceste usance de spaceger après le past, et mesmes quelque volte incontinent après, quand j'ay un peu de fastide ou de martel en teste », (1) ecc.

(1) *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé.*

Tra i primi ad opporsi a questa moda latineggiante e italianeggiante furono Ronsard e i suoi amici della Pléiade. Loro scopo era di ricondurre, la lingua francese alla sua primitiva purezza, d'arricchirla, e darle una letteratura. Ronsard condanna i « latiniseurs et grécaniseurs », raccomanda ai suoi discepoli di difendere « la loro madre, ch'è nobil donna e che alcuni vogliono rendere ancella »; di parlare lo stesso linguaggio dei « laboureurs, valets et chambrières », e di ricercare le vecchie parole dei romanzi d'*Artus* e *della Rosa*. Ciò che fece egli pure. Colpito, nondimeno, dalla povertà e rigidità della lingua, trovò ch'era necessario arricchirla di nuove parole e maniere di dire. Egli vuole perciò che si tolgano ad imprestito i termini di mestiere, le parole e l'espressioni dialettali, e che si abbia l'ardire d'inventare parole nuove, derivandole dalle primitive e calcandole sul modello della formazione popolare. Ed egli inventa difatti numerosi diminutivi e altri derivati, di cui molti hanno avuto fortuna e fanno ora parte della lingua. Egli inventa talvolta degli epiteti composti, quali *donne-blé, dompte-coursier, chèvre-pied couvre-cerveau,* che, quantunque imitati dal greco, non sono punto contrarî al

genio della lingua francese. Questi, e le inversioni anch' esse ammesse nel vecchio francese son le sole cose che, in fatto di lingua, Ronsard, abbia preso dal latino e dal greco in un tempo in cui tutti latineggiavano. E pensare che fu proprio Ronsard ad essere accusato da Boileau e dai suoi seguaci d'aver parlato greco e latino. Quando si dice che c'è una giustizia a questo mondo!

Intenzione del Ronsard era dunque creare un volgare illustre, escludendo le parole di origine straniera, risuscitando gli antichi vocaboli, adottando le parole dialettali e professionali, e inventando all'occorrenza dei derivati. Ma perchè una tale riforma potesse attecchire ci sarebbe voluto o un'infiltrazione lenta, o il suggello di un'opera d'arte come la *Divina Commedia*. E il genio di Ronsard non era da tanto.

Malherbe, che lo seguì e fu più fortunato di lui nell'imporre la sua riforma alla posterità, ebbe vedute molte men larghe. Volendo purificare la lingua, egli la impoverì, escludendo, non solo i vocaboli stranieri, ma ancora gli antichi, e i provinciali (che, pure, saviamente importati, potrebbero conferire tanta vivacità e tanto colorito alla lingua), e limitandola al solo dialetto parigino.

Nondimeno, il tentativo di Ronsard fu utile. La sua autorità dovette contribuire non poco ad arrestare l'invasione latina e italiana, molte delle parole ch'egli creò e risuscitò, molte sue espressioni armoniose, sono rimaste nella lingua, e Malherbe, approvandole ed adottandole, sarebbe stato ben sorpreso di sentirsi dire che venivano dal poeta ch'egli accusava d'aver avvilito la lingua nazionale. Tanto è vero che « les hommes qui font les révolutions, sont toujours méprisés par ceux qui en profitent » (1).

Più ancora fece Ronsard per la versificazione francese. Dopo quasi due secoli di *rondeaux, rondels*, e *ballades*, Ronsard la rompe finalmente con la tradizione, é crea una poesia nobile e varia nelle forme, la più varia ch'abbia avuto la Francia fino al presente secolo.

Egli ha un sentimento squisito del ritmo e dell'armonia. Usa tutti i metri, li alterna con arte, crea una varietà immensa di strofi che troviamo formate di quattro, cinque, sei, sette, otto, nove, dieci e dodici, ed an-

(1) Guizot.

che quattordici e sedici versi. I metri da lui preferiti nelle odi, nelle canzoni e nelle stanze, sono i versi di sei, sette e otto sillabe, corrispondenti al settenario, ottonario e novenario giambico italiani; i versi di tre e di quattro sillabe (quaternario e quinario italiani egli non usa che alternati con altri, come nella strofe anacreontica, — ch' egli e Belleau furono i primi ad introdurre, e dell' uso della quale egli fu tal maestro, — e nella quartina da lui inventata nell' ode « *De l'élection de son sépulchre* ».

« Antres, et vous fontaines,
De ces roches hautaines
Qui tombez contre-bas
D' un glissant pas; »

Nei sonetti e nei poemi di qualche mole Ronsard adopera l' endecasillabo e l' alessandrino. Fu egli il primo difatti a riprendere l' alessandrino, caduto in disuso, a dargli forza e sonorità e flessibilità allo stesso tempo. E non lo rese monotono, come fece dipoi Malherbe, imponendogli una cesura rigorosa; ma lo variò e lo flettè al suo pensiero praticando gli *enjambements* e le pause più opposte alla cesura normale. E questo egli fece pure

per l' endecasillabo. Alcuni esempi non saranno fuor di luogo:

« Mercure en fit orner sa verge, qui n' estoit
Auparavant que d' if; » (1)

« Sciences que le peuple admire, et ne sçait pas »... (2)

« Portant le van mystiq sur une lance pleine
De pampre »... (3)

« Bien qu' elles soient loin de leurs corps; ainsi
Pourront porter doucement le souci ». (4)

« Haut appeloit les âmes, qui venoient »... (4)

« Roses et lis espanche à l' environ
De sa perruque »... (4)

Ronsard è inoltre fra i primi ad usare il sonetto in Francia (5), e lo cesella con tanta maestria che i poeti moderni i quali più si sono esercitati in questo genere difficile lo pro-

(1) *Hymne de l' or.*

(2) *Hymne de l' autumne.*

(3) *Hymne de Bacchus.*

(4) *La Franciade.*

(5) Si attribuisce a Saint-Gelais l' onore d' averlo introdotto in Francia.

clamano loro modello e loro guida (1). Egli stesso imparò dal Petrarca; senonchè, nelle terzine, egli adopera, oltre la disposizione a rime alternate che usa il poeta italiano, un'altra di cui non ho trovato nessun esempio nel Petrarca, e che neppure mi ricordo aver visto in altri sonetti italiani. La particolarità di questa disposizione, alquanto variata nei diversi sonetti, consiste nelle rime baciate della prima terzina. *CCD, EED,* o *CCD, EDE,* ed anche *CCD, DCD.*

Ronsard non è meno abile nella rima che nel ritmo. Egli usa ora le rime allacciate, ora le rime baciate, alternate o chiuse, e ne trae sempre una mirabile armonia. È stato lui a stabilire l'alternarsi regolare delle rime *masculines* e *féminines,* di cui La Harpe vanta così giustamente la forza e l'armonia. Ronsard apprezza, inoltre, le rime ricche e difficili, e sa adoperarle senza tradire alcuno sforzo. E le vuole altresì esatte, correggendo così un difetto della poesia francese anteriore. Egli non fa rimare una parola che finisca per vocale o per nasale con un' altra

(1) Sully Prudhomme, François Coppée, Sainte-Beuve, Joséphin Soulary, Edouard Turquéty, Arsène Houssaye.

in cui lo stesso suono sia seguito da una consonante muta; nè fa rimare le parole in cui la stessa vocale sia seguita da consonanti mute diverse; di rado pure fa rimare dittonghi con le finali in cui le stesse vocali formino due sillabe distinte. Ma se vuole che la rima sia ricca, la vuole anche varia, e non la sottomette a tutte le regole rigorose che furono poi stabilite da Malherbe. Perciò egli non esita a far rimare insieme le sillabe brevi e le lunghe, i suoni semplici e i dittonghi, le consonanti semplici e le doppie. Usa pure rimare tra di loro le parole che finiscono in suoni simili — in *d* e *t*, in *c, g, q*, in *s, x, z*, — e le singole parole con un assieme di diverse, come *immortelle, dit-elle ; plaira, père a*; *avaient eu, vertu*. Gli è che Ronsard ha per principio: bisogna rimare prima di tutto per l' orecchio. Ed è perciò che troviamo nei suoi versi alcune rime che sarebbero adesso inammissibili, ma che la pronunzia del suo tempo rendeva eccellenti: *cher* e *nocher, ver* e *couver, mer* e *escumer,* perchè allora l' *r* era sonora sempre anche in fine di parola (1);

(1) « Cette lettre conserve toujours sa prononciation naturelle et n' est jamais muette ». — Théodore de Bèze.

arme e *terme, cognoistre* e *estre, immortels* e *tu es,* perchè in quei tempi i suoni dell'*a* e dell'*e* si confondevano spesso, e l'*l* era muta talvolta in fine di parola (1).

Che rimaneva dunque da fare a Malherbe per completare la riforma del ritmo? Soltanto da proscrivere l'iato, proibire che le strofi terminassero e cominciassero con rime dello stesso genere, e moderare l'uso troppo arbitrario degli *enjambements.* È certo ch'egli mostrò tenacia e buon senso nel combattere questi difetti; ma è anche certo che una gran parte della riforma metrica fu iniziata prima di lui, ch'egli impose al verso un freno troppo severo, e fu timido nella scelta dei ritmi, trascurando diverse forme strofiche di cui i poeti della *Pléiade* avevano fatto un uso felice.

Se dunque Ronsard, avendo, nella sua ambizione irrequieta, tentato un'opera troppo vasta, non riuscì nè a creare una letteratura classica, nè a far accettare le sue teorie di riforma linguistica e metrica, pure egli eb-

---

(1) Simili rime si trovano in Villon e Marot. Vedi inoltre Livet, *La Grammaire française et grammairiens du XVI^e^ siècle,* e Palsgrave, *L'Eclaircissement de la langue française.*

be un'influenza grande e durevole. Per il contenuto e il genere della sua poesia, egli è precursore dei classici del settecento, per la forma e per lo spirito libero ed anche intemperante, egli annunzia da lontano V. Hugo e i suoi seguaci. Le sue stesse disfatte sembrano essere scaturite dalla sua grandezza, ed esser state più feconde delle vittorie altrui.

« Qu'on dise: il osa trop, mais l'audace était belle ». (1)

---

(1) Sainte-Beuve.

Il Folk-Lore di Shakspeare

Parrà senza dubbio, una presunzione, visto la gran mole di studî che dagli eruditi d'ogni paese si sono fatti, e tuttora si stanno compiendo, intorno alle opere di Shakspeare, — parrà, dico, una presunzione quella di volermi cimentare in un terreno che già è stato percorso in tutti i sensi, colla lusinga di dire qualcosa di nuovo. Veramente, che sia nuovo per tutti non lo potrei asserire, poichè le circostanze non mi permettono di tenermi bene al corrente della critica shakspeariana. Posso dire che ho letto diverse discussioni sull'influenza del medio evo e della Rinascenza nelle opere di Shakspeare, sui fatti della sua vita privata, sulle relazioni ch'ebbe con dramma-

turghi ed impresari, sulle sue amicizie e i suoi amori, sulla data e le fonti di tutti i suoi drammi, sulla sua religione, sulla sua esistenza persino, ma un accenno alle tracce folkloristiche contenute nelle sue opere non mi è ancora caduto sott'occhio. Forse è appunto perchè il rilevare queste tracce non richiede alcuna erudizione che nessuno se n'è occupato, ch'io sappia.

Nondimeno, l'esame di esse offre, secondo me, non lieve interesse, e ne avrebbe, indubitabilmente, uno molto maggiore se le cognizioni di chi l'intraprende non fossero così limitate.

Chi legga anche superficialmente, le opere di quella galassia di poeti che ornarono la corte e resero glorioso il regno d'Elisabetta, non può che notare lo somma naturalezza che distingue Shakspeare dagli altri, il vivo e intimo legame di simpatia che lo unisce con tutte le manifestazioni più spontanee della personalità umana.

Il suo secolo, come tutti i secoli, aveva una posa letteraria; erano di moda la ricercatezza nell'espressione, le leziosaggini nello stilo, le allitterazioni, tutte cose che formavano il così detto eufeismo, e regnavano nella poesia aristocratica. Il dramma, trovandosi

più di qualunque altra manifestazione letteraria, in contatto col popolo, ne risentì meno la perniciosa influenza, ed è per questo che il dramma fu la produzione più vitale e durevole di quel secolo. Pure, anche il dramma non ne fu del tutto scevro, e molte tracce se ne possono osservare in Shakspeare stesso. Vi fu anzi un tempo in cui l' eufeismo ebbe un' influenza enorme su di lui. Fu verso il 1595, — l' epoca che vide il *Venus and Adonis, Lucrece*, e i sonetti, l'epoca in cui Shakspeare esprime la sua avversione per il teatro, e il suo desiderio d' affrancarsi dalle necessità che lo legavano alla scena per dedicarsi a ciò che gli sembrava allora la più eccelsa delle manifestazioni poetiche. Ma credo che il suo istinto poetico, non meno che le necessità della vita, lo riconducesse alle fonti vive della poesia. Nessuno degli altri poeti del suo tempo ha come lui sentito ed espresso la natura, la poesia dei campi, dei boschi, del mare; nessuno come lui ha intuito e rivelato la poesia racchiusa nelle leggende, nelle superstizioni, nei costumi popolari, nella semplicità della vita pastorale ed agricola, nei vecchi proverbi che tramandati di padre in figlio, riassumono tutta l'esperienza e la sapienza del popolo.

E un altro sentimento gli dovette far amare queste cose. Erano ricordi degli anni giovanili, della città natìa, dove abitava la sua famiglia e dove contava ritornare non appena avesse messo assieme una discreta fortuna. Certo la scienza folkloristica non era peranco nata, e non fu dai libri che Shakspeare potè conoscere quelle ballate e quelle tradizioni popolari alle quali allude così spesso e volentieri. Ed a conferma di questo possiamo notare che della ricca poesia popolare della Scozia, dei *Border Ballads*, e delle leggende del nord non troviamo traccia nei suoi drammi.

Quel poco che si sa della vita di Shakspeare spiega la sua familiarità con tutti gli aspetti della vita popolare. La piccola città di Stratford, dove nacque e dove visse fino all'età di ventidue anni, si può anche oggi chiamare piuttosto un gran villaggio che una città. La strada principale si percorre facilmente da un capo all'altro in dieci minuti. È fiancheggiata da piccole case d'un piano, vecchie quasi tutte, dai tetti sporgenti, dai comignoli aguzzi, tra le quali si mostra ai curiosi anche quella dove nacque Shakspeare. Una modesta chiesa grigia si trova quasi all'estremità del villaggio; e

lì, chi voglia entrare, potrà leggere sulla lapide del poeta la quartina seguente:

« Good friend. for Jesus' sake forbear (1)
To dig the dust inclosèd here:
Blest be the man that spares these stones.
And curst be he that moves my bones. »

Più in là troviamo la capanna appartenente alla famiglia Hathaway, dove il giovane William veniva a far la corte ad Anne, sotto la pergola fiorita. Tutt'intorno, i prati verdi, là vicino, le acque chete e limpide dell'Avon, il soffio puro e fresco della campagna, e in lontananza, verso il tramonto, la linea azzurra dei Malvern Hills.

I genitori di Shakspeare erano possidenti di campagna, prima di quei rovesci di fortuna che ridussero la famiglia alla miseria. Il bambino William fu spesso condotto, or dal padre, ora della madre, ai boschi di Ashbies, o alle fattorie di Snitterfield o di Ington Meadow. Forse, più grandetto, salando

---

(1) Buon amico, per l'amor di Gesù, non voler esumare la polvere qui rinchiusa: benedetto l'uomo che non tocca queste pietre, e maledetto colui che rimuove le mie ossa.

la scuola, s'avventurò solo in quelle proprietà, in cerca di nidi d'uccelli, e forse qualche contadino gl'insegnò a distinguere il canto di questi, o a nominare i fiori dei campi, e qualche vecchia donna l'avrà stupito coi riti misteriosi della medicina empirica, o l'avrà spaventato con racconti di streghe e di spettri.

Nelle feste pastorali, ora dall'uno, ora dall'altro, avrà sentito raccontare le leggende dei luoghi, o cantare una vecchia ballata di Robin Hood; e nelle veglie invernali sua madre, filando accanto al fuoco gli avrà parlato delle danze delle fate presso le vecchie querce dove, la mattina, i funghi mostrano le tracce dei loro giri, o degli spiriti folletti che a mezzanotte sbucano da ogni angolo della casa a giocarvi certi tiri, o gli avrà raccontato qualche storia di Barba Blù o dell'Orco. E quà e là egli avrà ragranellato le superstizioni intorno al significato dei sogni, e del grido degli uccelli, o quelle *old saws* (1) che mette così volentieri in bocca ai suoi personaggi. E tutte queste cose vivono ora per sempre nei suoi drammi.

Le fate e i folletti vi occupano il primo

---

(1) Letteralmente, *vecchie seghe*, proverbi

posto. Nessuno quanto Shakspeare ci ha parlato di queste graziose creaturine dell'imaginazione popolare. Nel *Midsummer Night's Dream* si direbbe che la commedia non sia che un pretesto per parlarci delle fate. E sono proprio fate locali, le fate della tradizione popolare inglese, e del centro dell'Inghilterra. Nei racconti italiani, e in quelli del Grimm, non si accenna mai alla statura delle fate. Sono creature molto belle, molto potenti, che proteggono generalmente i bambini buoni, e spesso anche s'innamorano di giovani principi. Molto diverse sono le fate di Shakspeare.

Sono esseri piccolissimi, d'ambo i sessi; così piccoli che si nascondono facilmente nei fiori o sotto le foglie, che cavalcano il pipistrello; così piccoli che somigliono alla pietra preziosa d'un anello, e che la pelle mutata dal serpe è per loro un drappo più che sufficientemente ampio:

> « Where the bee sucks, there suck I:
> In a cowslip's bell I lie ;.....
> On the bat's back I do fly »...... (1)
>
> *(The Tempest)*

---

(1) Dove sugge l'ape, là suggo anch'io; giaccio nel calice d'un tasso barbasso... volo sul dorso d'un pipistrello.

.... all their elves for fear (1)
« Creep into acorn-cups, and hide them there ».

« And there the snake throws his enamelled skin, (2)
Weed wide enough to wrap a fairy in ».

« Some war with rear-mice for their leathern wings (3)
To make my small elves coats ».

(Midsummer Night's Dream)

« O then, I see Queen Mab hath been with you (4).

. . . . she comes
In shape no bigger than an agate-stone,....
Drawn with a team of little atomies....
Her waggon spokes made of long spinners' legs;
The cover, of the wings of grasshoppers;
The traces of the smallest spider' s web, » etc.

(Romeo and Juliet)

---

(1).... Tutti i silfi, impauriti, vanno a nascondersi nelle coppe delle ghiande.

(2) E là il serpe muta la sua pelle smaltata, ampia veste per avvolgere una fata.

(3) Alcuni vadano a far guerra ai pipistrelli, per impossessarsi della pelle delle loro ali, con cui si fanno gli abiti dei miei piccoli silfi.

(4) Oh, allora, vedo bene che la regina Mab è stata con voi; la sua persona non sorpassa la grandezza di un' agata..... il suo cocchio è tirato da una pariglia di atomi,.... le razze delle ruote sono fatte di gambe di ragno; la cortina è di ali di grillo; le briglie, della tela del più piccolo ragno

Questi esseri piccolissimi abitano nei boschi. Sono essi che portano la rugiada ai fiori:

« I must go seek some dew-drops here, (1)
And hang a pearl in every cowslip's ear ».
(Midsummer Night' s Dream)

Ballano a tondo sotto il raggio della luna, vicino alle querce annose, o sulle radure, e, la mattina dopo, un cerchio verde segna i loro mistici giri.

. . . « meadow-fairies, look you sing, (2)
Like to the Garter's compass, in a ring:
Th' expressure that il bears, green let it be,
More fertile-fresh than all the field to see ».
(Merry Wives of Windsor)

. . . « To dance our ringlets to the whistling wind » (3).
(Midsummer Night' s Dream)

---

(1) Devo andare a cercare delle gocce di rugiada, e sospendere una perla nell' orecchio di ogni tasso barbasso.

(2) Fate dei prati, dovete cantare muovendo a tondo, come il giro della giarrettiera; sia l' impronta dei vostri giri più verde e fresca a vedersi che qualunque altra parte del campo.

(3) A danzare in giro mentre fischia il vento.

« You demy-puppets, that (1)
By moonshine do the green-sour ringlets make,
Whereof the ewe not bites; and you whose pastime
Is to make midnight mushrooms,.... »
(The Tempest)

Ma guai al mortale che li vede mentre ballano

« . . . he that speaks to them, shall die; (2)
. . . no man their works must eye ».
(Merry Wives of Windsor)

Questi spiritelli posseggono poteri magici. Possono muovere con una rapidità prodigiosa:

« I drink the air before me, and return (3)
Or e' er your pulse twice beat »,

dice Ariel; e Puck:

« I' ll put a girdle round the earth in forty minutes. » (4)

(1) Voi, creature, che, al lume della luna, fate crescere i verdi cerchi d' erba agra di cui la pecora non morde; e voi il cui divertimento è di produrre i funghi notturni.

(2) Colui che parla con loro deve morire... nessun uomo deve contemplare i loro atti.

(3) Io bevo l' aria, e torno prima che il vostro polso possa battere due volte.

(4) Farò il giro del mondo in quaranta minuti.

Essi governano le tempeste, fanno fruttificare le messi, finiscono nel segreto della notte il lavoro incominciato dagli uomini, benedicono le case e il letto matrimoniale:

« Through this house each fairy stray.... (1)
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessèd be,
And the issue there create
Ever shall be fortunate... »

(Midsummer Night's Dream)

« Hie, therefore, Robin, overcast the night ; (2)
The starry welkin cover thou anon
With drooping fog, as black as Acheron ».

(Idem)

« To ride upon the sharp wind of the north » (3).

(Tempest)

---

(1) Ogni fata percorra questa casa; noi andremo al letto nuziale, che sarà da noi benedetto, e la prole che nascerà da esso sarà sempre fortunata.

(2) Va, dunque, Robin, oscura la notte, copri subito il cielo stellato d'una greve nebbia, negra come l'Acheronte.

(3) Cavalcare l' aspro vento del settentrione.

Essi si cambiano in mille guise, assumono mille forme:

« Sometimes like apes that mow and chatter at me (1),
And after bite me; then like hedgehogs, which
Lie tumbling in my barefoot way, and mount
Their pricks at my foot-fall; sometime am I
All wound with adders, who with cloven tongues
Do hiss me into madness ».

(The Tempest)

e fanno anche subire delle strane trasformazioni agli altri, testimonio il povero Bottom, a cui Puck appiccicò una testa d'asino (2).

Sono, come si vede, esseri folletti, capricciosi, birichini, collerici, che beneficano e tormentano a seconda dell'impulso momentaneo, senz'altra legge che quella della loro volontà. Il più birichino fra tutti, il folletto che appartiene unicamente all'Inghilterra, è Puck, chiamato anche Hobgoblin e Robin Goodfellow. Ama giocar brutti tiri alla gen-

(1) Qualche volta simili a scimmie che stridono e mi fan mille smorfie, e poi mi mordono; poi, come ricci che ruzzolano sulla via dove io cammino a piedi nudi, e drizzano i loro aculei al suono de' miei passi; talvolta sono tutto attorniato da vipere che con lingue forcute fischiano fino a spingermi alla piazza.

(2) *A Midsummer Night's Dream.*

te, ed anche agli animali: qualche volta si diverte a nitrire come una puledra per attirare nel bosco un cavallo grosso e ben pasciuto; qualche volta si nasconde, sotto forma d'un granchio, nella tazza d'una vecchia comare, o, mentre una zitellona sta raccontando una storia commovente, egli s'infinge sbagello sotto i piedi di lei, e tutto a un tratto le sfugge e la fa cadere. Ora spaventa le fanciulle del villaggio, toglie la panna dal latte, fa muovere la macina del mulino, impedisce che il burro si formi nella zangola, svia i viaggiatori notturni. Ma ha pure i suoi favoriti a cui si rende servizievole: (1).

« Those that Hobgoblin call you and sweet Puck, (2)
You do their work, and they shall have good luck. »

Un' altra di queste creature birichine è Queen Mab, che presiede ai sogni, secondo Shakspeare, e galoppa la notte « sulle ginocchia dei cortigiani, ed essi sognano inchini, sulle dita degli avvocati, ed essi sogna-

---

(1) *A Midsummer Night's Dream.*

(2) Quelli che ti chiamano Hobgoblin e grazioso Puck, tu fai il loro lavoro, ed essi avranno buona fortuna.

no emolumenti; sulle labbra delle dame, ed esse sognano baci; sul naso d'un curato, ed egli sogna un benefizio; sul collo d'un soldato, ed egli sogna che taglia la gola ai nemici » (1). Questa stessa Queen Mab

« ... plats the manes of horses in the night, (2)
And bakes the elf-locks in foul sluttish hairs,
Which, once untangled, much misfortune bodes. »

Come si vede, le fate di Shakspeare sono molto diverse delle fate del folk-lore italiano e tedesco, e anche da quelle del folk-lore scozzese, a giudicare dalle poche ballate in cui se ne trova menzione. Nè si possono confondere, quantunque vi siano certi punti di somiglianza, con i nani e i folletti che appariscono nei racconti popolari raccolti da Grimm, che ballano di notte in cima a una montagna, afferrano un viadante gobbo, lo raddrizzano e gli empiono le tasche d'oro, oppure finiscono ogni notte le scarpe tagliate durante il giorno dal calzolaio, o rubano i neonati il cui

(1) *Romeo and Juliet.*

(2) Durante la notte intreccia le criniere dei cavalli, e arruffa i capelli in brutti nodi, i quali, una volta disfatti, sono segno di gran sventura.

posto è preso da uno di loro (1). Le fate di Shakspeare appartengono dunque alla tradizione popolare del centro e del sud dell'Inghilterra, a meno che non si voglia supporre che siano d'invenzione dello stesso Shakspeare. Ma questa è una supposizione inammissibile. Esse hanno tutti i caratteri della creazione popolare, e Shakspeare vi allude sempre come ad una credenza del popolo, ad una superstizione familiare a tutte le menti.

Ma non solo troviamo in Shakspeare le geniali e leggiadre creature della fantasia popolare; anche i terrori, i fantasmi paurosi della superstizione, le streghe, i demonï, gli spettri, hanno il loro posto in quella stupenda riproduzione della vita umana che sono i suoi drammi.

In Macbeth abbiamo le streghe, vecchie appassite e barbute, dall'aspetto selvaggio, che appariscono e svaniscono tra il bagliore dei lampi e il fragor dei tuoni, che amano le tempeste, e i campi di battaglia, e i ritrovi della morte, che viaggiano per l'aria sopra uno scopa o in uno staccio, che danzano pronunziando strani incanti con cui fanno deperire coloro che esse hanno preso in odio,

(1) Vedi Grimm: *Kinder-und-Haus-Märschen* N. 39, N. 182.

che distillano i vapori della luna e per mezzo di essi operano strane illusioni nella mente dei mortali, che con misteriosi canti e riti, chiamano gli spiriti malvagi intorno ad una caldaia dove gettano visceri di rospo e di serpe, « occhio di ramarro, gamba di rana, pelurie di pipistrello, lingua di cane e di vipera, gamba di lucertola, ala di gufo, scaglia di dragone, dente di lupo...

« Finger of birth-strangled babe. »

Queste streghe suscitano le tempeste, radunano le nebbie, raccolgono le rugiade maligne delle maremme, spaccano i pini e le querce. Gli animali quasi sempre associati ai loro incantesimi sono i rospi, gli scarafaggi, i pipistrelli. Ciascuna di esse ha uno spirito familiare:

« My little spirit, see, (1)
Sits in a foggy cloud and stays for me »,

dice Hecate, in *Macbeth,* E Caliban, parlando del potere di Prospero, borbotta:

« It would control my dam's god, Setebos » (2).

(1) Vedete, il mio spiritello siede in una nuvola oscura, e m' aspetta.

(2) Comanderebbe a Setebos, il dio di mia madre.

Questi spiriti o demonï avevano nomi particolari, e prendevano possesso talvolta di qualche individuo, del che si gettava generalmente la colpa sulle streghe. Harry Hotspur, in *Henry IV*, si lagna che Glendower l'ha tenuto delle ore enumerandogli i diversi nomi dei demoni, ed Edgar (1), quando s'infinge indemoniato, ne nomina diversi: *Flibbertigibbet, Modo, Mahu, Hopdance,* che gli rode lo stomaco, *Obidicut*, il demone della lussuria, *Hobbididance,* che rende muti gli uomini. In *Henry V* troviano un altro nome, *Barbason.*

Ma se Shakspeare credeva un poco alle streghe, egli si mostra abbastanza incredulo circa il commercio che può esistere tra gli uomini e i diavoli. Edgar non fa che infingersi indemoniato; Cade (2) esclama contro Lord Say: « Away with him! he has a familiar under his tongue », ma è evidente che non crede alle proprie parole. Cassius (3) dice: « Brutus will start a spirit as soon as Cæsar », e Thersites (4), « I'll learn to con-

(1) *King Lear.*

(2) *Second Part of Henry VI.*

(3) *Julius Cæsar.*

(4) *Troilus and Cressida.*

jure and raise devils, but I'll see some issue of my spiteful execrations », ma non pare, che nè l'uno nè l'altro credano molto al potere di evocare spiriti o demoni. Quando Glendower (1) si vanta di possederlo: « I can call spirits from the vasty deep »... « I can teach thee, cousin, to command the devil », Hotspur risponde: « Why, so can I, or so can any man; but will they come when you do call for them? »... « And I can teach thee, coz, to shame the devil, by telling truth: tell truth, and shame the devil »; e Pinch, in *The Comedy of Errors,* pronunzia l'esorcismo, « I charge thee, Satan, housed within this man, to yield possession to my holy prayers, and to thy state of darkness hie thee straight » (2), ma Antipholus, che non era più indemoniato di voi o di me, gli risponde di santa ragione: « Peace, doting wizard, peace, I am not mad » (3).

Sembra quasi che Shakspeare abbia volu-

---

(1) *First part of Genry IV.*

(2) Io ti scongiuro, Satana, che alberghi in quest' uomo, di cedere alle mie sante preghiere, e di ritornartene immediatamente alle tue regioni di tenebre.

(3) Taci, pazzo negromante, taci, non sono indemoniato.

to rendere in certo modo ridicola l'idea che l'uomo possa comandare agli spiriti o ai demoni, e ch' abbia voluto significare che coloro i quali asseriscono d'aver potere su di essi, non sono che impostori. Nondimeno, per quanto Shakspeare abbia saputo elevarsi al di sopra delle superstizioni del suo secolo, non dobbiamo credere ch'egli se ne sia interamente liberato. Egli crede sinceramente alle streghe, e gli spettri che appariscono nel cuor della notte ai loro assassini o a coloro che li devono vendicare, non sono meno reali degli altri personaggi nei suoi drammi: Nè ciò ci deve recar sorpresa se pensiamo che anche adesso molti sono quelli che credono alle apparizioni degli spiriti, se ricordiamo che nel cinquecento la superstizione medioevale era lungi dall'esser diradata, specialmente nell'Inghilterra, dove, nel 1643, un medico, stimato per la sua scienza, ed accusato persino da alcuni, di scetticismo, diceva di credere alle streghe ed ai demoni (1).

Quanta parte della credenza di Shakspeare nel soprannaturale fosse convinzione assoluta, e quanta derivasse da quel dubbio e timore oscuro di tutto ciò ch'è ignoto e ter-

(1) Thomas Browne. *Religio Medici.*

ribile, dubbio e timore che sono tanto più vivi e profondi quanto più è profonda la fantasia, non potremmo davvero determinare. Osserviamo soltanto che, mentre Shakspeare sembra insistere sull'impostura di coloro che pretendono avere qualche potere sugli spiriti, quegli spiriti che nei suoi drammi appariscono spontaneamente e inattesamente, sono sempre degni di fede.

Sono cinque i drammi in cui troviamo apparizioni di spiriti: *Richard III*, *Julius Cæsar*, *Macbeth*, *Cymbeline* e *Hamlet*. Nei primi tre, lo spettro appare, come vendicatore o nuncio di sventura, al suo assassino. Così, gli spettri di Enrico VI, di Clarence, Gray, Vaughan, Hastings, Buckingham e dei giovani principi sorgono tutti davanti agli occhi di Riccardo, la notte prima della battaglia di Bosworth, colle parole — « Let me sit heavy on thy soul to-morrow.... despair and die »; (1) così Cesare apparisce a Bruto, alla vigilia della battaglia, per dirgli, « thou shalt see me at Philippi »; (2) e Ban-

(1) Possa il ricordo di me gravarti l'anima domani.... dispera e muori.

(2) Mi vedrai a Filippi.

quo siede silenziosamente nel posto di Macbeth, invisibile a tutti, fuorchè agli occhi esterrefatti del suo assassino. In *Cymbeline* e *Hamlet*, invece, gli spettri si mostrano al loro figlio, nell' un caso, per consolarlo, nell' altro per spingerlo alla vendetta. È l'ufficio tradizionale degli spettri. E nel modo della loro apparizione Shakspeare segue pure la tradizione popolare. Sicilius Leonatus e il padre di Hamlet indossano l' armatura che hanno sempre portata in vita; i fratelli di Posthumus mostrano le ferite ch' ebbero sul campo di battaglia; Banquo « scuote la chioma insanguinata ». Le persone alle quali appariscono sono compresi d' un terrore soprannaturale; imbiancano, tremano, i capelli gli si drizzano sulla fronte. Gli spiriti sono invulnerabili, la spada non può nulla contro di loro; ma il primo cantar del gallo è il segnale che li rimanda alla terra dei morti. Marcello, l'amico di Hamlet, ricorda a questo proposito un' altra superstizione popolare: « Dicono che quando giunge il tempo in cui si celebra la nascita del Salvatore, questo uccello dell' alba canti tutta la notte; ed allora, dicono, nessuno spettro visita la terra: le notti sono sicure; i pianeti non spandono influssi maligni, le fate e le streghe non

possono operare incantesimi, tanto è santo e benedetto quel tempo ».

A diverse altre superstizioni accenna pure Shakspeare, molte delle quali sono comuni a tutti i popoli: all'influenza degli astri, dell'ora e del mese della nascita sugl'individui (1); al significato degli eclissi, delle comete, ed altri fenomeni celesti (2), come anche dei terremoti, delle inondazioni, delle tempeste, dei gridi degli animali (3), profetiche tutte queste cose, o di morte violenta, o di sconvolgimenti politici.

Troviamo inoltre molte credenze curiose intorno ad alcuni animali e ad alcune piante: che il grido del gufo e del corvo sia augurio di sventura (4), che la farlalla notturna, detta anche in italiano « testa di morto », annunzi la morte nella casa in cui entri (5), che il vedere saltare e scherzare il porco marino sulle onde sia indizio di terribile tem-

---

(1) *King Lear, Much Ado about Nothing, Troilus and Cressida.*

(2) *First part of Henry IV, Hamlet, Julius Cæsar.*

(3) *Julius Cæsar, Second Part of Henry IV, Third part of Henry VI, Macbeth.*

(4) *Third Part of Henry VI, Macbeth.*

(5) *Second Part of Henry IV.*

pesta (1), che la lucertola e il rospo siano velenosi (2), che quest' ultimo abbia nella testa un gioiello prezioso (3), e che amoreggi con l' allodola (4), che le vipere siano sorde, (5) che gli uccelli volino a rapportare i segreti dei malvagi (6). Anche gli animali fantastici fanno la loro apparizione, — il basilisco dall' occhio iettatore (7), i dragoni e i griffoni (8). Troviamo pure la vecchia superstizione che la mandragora emetta gemiti e che questi possano uccidere. (9)

Anche la credenza nei sogni trova il suo posto in Shakspeare. Tralascio di citare il sogno di Calfurnia, perchè qui Shakspeare segue la cronaca; ma in tre altri luoghi egli fa uso di questa credenza popolare, e ne trae un alto effetto drammatico: Clarence, in *Richard III*, « false, fleeting, perjur'd Clarence, » sogna di morire, e continua il

---

(1) *Pericles, Prince of Tyre.*

(2) *Third Part of Henry VI.*

(3) *Asyou like It.*

(4) *Romeo and Juliet.*

(5) *Troilus and Cressida.*

(6) *Pericles, Prince of Tyre.*

(7) *The Winter' s Tale, Second Part of Henry VI.*

(8) *First Part of Henry IV.*

(9) *Second Part of Henry VI.*

sogno terribile oltre la morte, e poco dopo i suoi assassini gli stanno davanti; (1) la regina Catherine, poco prima di morire, sogna una dolce musica, e d'essere coronata dagli angeli; (2) Romeo pure sogna, la notte prima di visitare la tomba di Giulietta, sogna ch'è morto e che i baci dell' amata lo richiamano alla vita. (3) Ma la più evidente allusione alle credenze popolari nei sogni si trova in *The Merchant of Venice.* Shylock dice:

« There is some ill a brewing towards my rest, (4)
For I did dream of money-bags to-night. »

Due volte (5) troviamo accennata la curiosa superstizione che i malvagi non possano annegare, essendo destinati all'ergastolo. « I have great comfort », dice Gonzalo, « in this fellow; methinks he has no drowning mark upon him; his complexion is per-

---

(1) *Act. I. scene 4.*

(2) *Act IV. scene 2.*

(3) *Act V. scene 1.*

(4) Si prepara qualche sventura alla mia casa, perchè sta notte mi son sognato sacchi d' oro (*Act II. scene 5*),

(5) In *The Tempest*, e *Two Gentlemen of Verona*.

fect gallows (1) » e più oltre « I 'll warrant him from drowning, though the ship were no stronger than a nutshell, » (2) e Proteus a Speed:

« Go, go, begone, to save the ship from wreck, (3)
Which cannot perish having thee aboard,
Being destin'd to a drier death on shore ».

In *Pericles* notiamo un'altra supertizione relativamente al mare: il marinaio crede che la tempesta non si calmerà fino a tanto che c' è un morto a bordo. In *Richard III,* troviamo la credenza che le ferite del cadavere d'una vittima s'aprano dinuovo in presenza dell'assassino; in *The Tempest* e in *A Midsummer Night' s Dream,* vi sono alcune allusioni amene « all'uomo nella luna », colla sua lanterna e il suo fastello di spine.

Diversi accenni troviamo alla credenza ne-

---

(1) Questo mariolo mi consola, non mostra di poter morire annegato ; il suo aspetto predice la forca.

(2) Giuro che non annegherà, quand'anche il bastimento non fosse più solido d'un guscio di noce.

(3) Va, va a salvare il bastimento da naufragio, giacchè non può perire se tu sei a bordo, tu che sei destinato ad una morte asciutta.

gl' incantesimi: Brabantio accusa Otello d'aver stregato sua figlia; Gloucester pensa che forse i francesi hanno, per mezzo di negromanti, cagionato la malattia di Enrico VI; Cleopatra e le sue ancelle consultano un indovino; e infine, anche Simonides accusa Pericles (ma qui soltanto per ischerzo) d'aver stregato Thaisa.

Vi sono pure in Shakespeare altre tracce di vecchie superstizioni intorno al diavolo: Otello dice: « I look down towards his feet », quasi sotto l'illusione che Iago sia un diavolo dal piede di capra; in *Henry VIII*, troviamo dinuovo la credenza che il diavolo entri nelle persone, e in *Henry V*, l'opinione comune che lo si possa esorcizzare pronunziando certe parole misteriose. È perciò che Nym dice a Pistol, i cui discorsi pieni di esclamazioni, d'inversioni e di parole altosonanti gli facevano l'effetto d'esorcismi, « I am not Barbason, you cannot conjure me ».(1) In *Henry V* e in *Twelfth Night* troviamo un accenno alle unghie del diavolo, alle quali s'allude spesso nei vecchi racconti raccolti da Grimm;

---

(1) Io non sono il diavolo; non mi potete esorcizzare.

« Cries, ha, ha! to the devil: — Like a mad lad, — Pare thy nails, dad, » (1) e in *Henry V* dove il paggio dice di Pistol: « Bardolph and Nym had ten times more valour than this roaring devil in the old play, that every one may pare his nails with a wooden dagger ». (2) L'allusione è evidentemente a qualche *mistero* medioevale o a qualche vecchio racconto in cui l'uomo gabba il diavolo e gli taglia le unghie. Qualcosa d'analogo abbiamo nei racconti di Grimm, in uno dei quali si narra che un fabbro giunge colla sua astuzia ad inchiodare le unghie del diavolo alla porta dell'inferno. Si osservi che anche quelli che facevano patti col diavolo non dovevano tagliarsi le unghie, nè la barba, nè i capelli. A patti col diavolo allude Shakspeare in *The Comedy of Errors:* « Some devils ask but the parings of one's nail, A rush, a hair, a drop of blood, a pin, — A nut,

---

(1) Grida, come un pazzo, al diavolo, « ah, ah, tagliati le unghie, babbo ».

(2) Bardolph e Nym avevano dieci volte più coraggio di questo spaccamontagne che somiglia al diavolo ruggente delle vecchie commedie al quale si avrebbe potuto tagliar le unghie con una daga di legno.

a cherry stone ». (1) E nella stessa commedia, poco prima, troviamo quella curiosa espressione proverbiale: « He must have a long spoon that must eat with the devil ». (2) Stephano pure, in *The Tempest*, dice: « This is a devil, and no monster: I will leave him; I have no long spoon. » (3) Come si vede, Shakspeare la sapeva lunga intorno al diavolo.

Molti ancora sono i proverbi e i detti popolari sparsi nelle opere di Shakspeare. E quì siccome diverse espressioni shakspeariane sono divenute proverbiali dipoi, mi limiterò, per non correre il rischio di confonderle con i vecchi proverbi dei suoi tempi, di citare soltanto quelli di cui Shakspeare stesso dichiara l'origine, o la cui antichità non è dubbia, e, per quanto è possibile, assieme al contesto. Eccoli:

« And thereof comes the proverb, — *Bles-*

---

(1) Alcuni diavoli non domandano che ritagli di unghie, un filo d'erba, un capello, una goccia di sangue, uno spillo, una noce, un osso di ciliegia.

(2) Chi vuol mangiar col diavolo ha bisogno d'un cucchiaio lungo.

(3) Questo è un diavolo, e non un mostro; io lo lascio; non ho cucchiaio lungo.

sing of your heart, you brew good ale ». (1)

(Two Gentlemen of Verona, act III, scene 1).

« For they say, *if money go before, all ways do lie open* » (2)

(*Merry Wives of Windsor, act II, scene 2*).

Well, as time shall try: *In time the savage bull doth bear the yoke* » (3)

(*Much Ado about Nothing act I, sc: 2*).

For it is said, *God sends a curst cow short horns* ». (4)

(*Idem; act. II, scene 1*).

« *Sowed cockle reap 'd no corn* ». (5)

(*Love's labour' s lost; act IV, scene 3*).

« The old proverb is very well parted between you and my master Shylock, sir; you have the grace of God, sir, and he hath enough ». (6) (il proverbio è: *He that hath the grace of God, hath enough*).

(*Merchant of Venice; act II, scene 2*).

(1) E di lì il proverbio: Dio vi benedica, giacchè fate buona birra.

(2) Si dice: se il denaro precede, tutte le vie sono aperte.

(3) Lasciamo fare al tempo: Col tempo il toro selvaggio porta il giogo.

(4) Si dice: Alla vacca irascibile Dio manda le corna corte.

(5) Chi semina loglio non miete frumento.

(6) Il vecchio proverbio è equamente diviso tra voi e il mio padrone Shylock; voi avete la grazia di Dio, ed egli ha sufficienza di beni.

« *Fast bind, fast find,* — A proverb never stale to thrifty mind ». (1)

(*Idem; act II, scene* 5).

« *All that glisters is not gold.* — Often have you heard that told ». (2)

(*Idem; act II, scene* 7).

« The ancient saying is no heresy. *Hanging and wiving goes by destiny* ». (3)

(*Idem; act II, scene* 9).

« Dear shepherd, now I find thy saw of might. — *Who ever loved that loved not at first sight* ». (4)

(*As You like It; act III, scene* 5).

« A man that had a wife with such a wit, he might say. — *Wit, whither wilt?* ». (5)

(*Idem; act IV, scene 1*).

« I do now remember a saying. — *The fool*

---

(1) Chi ben serba ben trova, un proverbio che non è mai stantio ai frugali.

(2) Tutto ciò che luce non è oro, spesso vi è stato detto questo.

(3) Non è falso il vecchio detto: l' essere impiccato e l'essere ammogliato è quistione di destino.

(4) Caro pastore, adesso trovo giusto il vostro proverbio: Chi ha mai amato che non abbia amato a prima vista?

(5) Chi avesse una moglie di tal senno potrebbe dire — Senno, dove ten vai?

doth think he is wise; but the wise man knows himself to be a fool ». (1)

(*Idem; act V, scene 1*).

« Now were I not a little pot and soon hot». (2) (il proverbio è: *A little pot 's soon hot*)

(*Taming of the Shrew; act IV, scene 1*).

« Now, sir, *thought is free* ». (3)

(*Twelfth Night; act I, scene 3*).

« And the old saying is, *The third pays for all.* » (4)

(*Idem; act V, scene 1*).

« And, might we lay the old proverb to your charge — So like you, *'tis the worse* ». (5)

(*The Winter's Tale; act II scene 3*).

« But since all is well, keep it so: *wake not a sleeping wolf.* » (6)

(*Second Part of Henry IV; act 1, scene 2*).

« Not the ill wind which blows no man

---

(1) Adesso mi ricordo del detto — Il pazzo si crede esser savio, ma l'uomo savio si riconosce pazzo.

(2) Se non fossi una pentola piccola, e facile a scaldarsi.

(3) Signore, il pensiero è libero.

(4) Il vecchio adagio dice: la terza volta la paga per tutte.

(5) Si potrebbe citare contro di voi il vecchio proverbio: — così simile a voi che ci perde.

(6) Giacchè tutto va bene, non ci toccate: non svegliare il lupo che dorme.

to good ». (1) (Il proverbio è: *It's an ill wind which blows no man good*

(*Idem; act V, scene 3*).

« But there's a saying very old and true: *If that you will France win, — Then with Scotland first begin* ». (2)

(*Henry V, act I, scene 2*).

« It must be as it may; *though patience be a tired mare, yet she will plod* ». (3)

(*Idem; act II scene 1*).

« *For oaths are straws, men's faiths are wafer-cakes* ». (4) Questo proverbio nella sua forma moderna dice così: *Promises are like pie-crusts, made to be broken*).

(*Idem; act II, scene 4*).

« *Ill-will never said well.* — I will cap that proverb with: *There is flattery in friendship.* And I will take up that with: *Give the devil his due.* — Well placed:.... have at the very eye of that proverb with: *A pox of the*

---

(1) Non il cattivo vento che non porta vantaggio a nessuno.

(2) C'è una sentenza molto antica e molto vera: se volete vincere la Francia, cominciate con la Scozia.

(3) Sarà come sarà; la pazienza è una cavalla stanca, pure continua a càmminare.

(4) I giuramenti sono fili di paglia, la fede degli uomini è come le ostie.

devil, — You are the better at proverbs, by how much: *A fool's bolt is soon shot* ». (1)

(*Idem; act III, scene 7*).

« The ancient proverb will be well effected, — *A staff is quickly found to beat a dog* ». (2)

(*Second Part of Henry VI, act III, scene 1*).

« *He must needs go that the devil drives* ». (3)

(*All' s well that ends well, act I, scene 3*).

« *Small herbs have grace, great weeds do grow apace* ». (4)

(*Richard III, act II scene 4*).

« *Pitchers have ears* ». (5)

(*Idem, idem*).

« Nay, you must not freeze: *Two women placed together makes cold weather* ». (6)

(*Henry VIII, act I, scene 4*).

---

(1) L'astio non disse mai bene. — Risponderò a quel proverbio con: l' amicizia è adulatrice. — Ed io di rimando dico: Siate giusti anche col diavolo. — Ben detto.... colgo quel proverbio con: Maledetto il diavolo — Siete più bravo di me ai proverbi; di quanto: lo sciocco fa presto a scoccare la freccia.

(2) L'antico proverbio è ben esemplificato: — si fa presto a trovare il bastone per battere un cane.

(3) Deve andare per forza colui ch'è spinto del diavolo.

(4) L' erbe basse hanno grazia; le male erbe crescono alte.

(5) Le anfore hanno orecchie.

(6) No, non dovete gelare: Due donne assieme recano tempo freddo.

« *All hoods make not monks* » (1)
(*Idem; act III; scene 1*).

« *The end crowns all.* » (2)
(*Troilus and Cressida; act IV, scene 5*).

«... Sigh'd forth proverbs, — *That hunger broke stone walls, that dogs must eat, — That meat was made for mouths* » (3)
(*Coriolanus; act I, scene 1*).

« Tis said, *a woman's fitness comes by fits* » (4).
(*Cymbeline; act IV, scene 1*).

« Letting « I dare not » wait upon « I would, »—Like the poor cat i'the adage » (5)
(*Macbeth; act I. scene 7*).

« *The cat will mew, and dog will have its day* » (6)
(*Hamlet; act V, scene 1*).

———

(1) Non tutti i cappucci fanno frati.

(2) La fine corona tutto.

(3) Sospiravano proverbi, — Che la fame abbatte i muri di pietra, che i cani devono mangiare, che il cibo è stato fatto per le bocche....

(4) Si dice, la donna non è buona che a sbalzi.

(5) Permettendo che « io non oso » serva « io voglio, » come il povero gatto dell' adagio.

(6) Il gatto deve miagolare, e il cane vivrà il suo tempo.

« *Wisely and slow, they stumble that run fast* » (1)

(*Romeo and Juliet; act II, scene 3*).

« Ay, *like a black dog,* as the saying is » (2)

(*Titus Andronicus; act V, scene 1*).

Altre frasi popolari troviamo nelle seguenti citazioni:

« *Though not with bag and baggage*, yet with scrip and scrippage » (3)

(*As You like It; act III, scene 2*).

« And everything is left *at six and seven* » (4) (ora si dice *all sixes and sevens*)

(*Richard, II; act II, scene 2*).

« 'Tis *as easy as lying:* govern these ventages.... » (5)

(*Hamlet; act III, scene 2*).

« You will *set cock-a-hoop!* you 'll be the man! » (6)

(*Romeo and Juliet; act I, scene 2*).

---

(1) Saviamente e adagio; quelli che corrono inciampano.

(2) Si, come un can nero, per citare il detto comune.

(3) Se non con sacchi e bagagli, almeno con bisacce.

(4) Tutto è lasciato a sei e sette (cioè, in disordine).

(5) È facile come il mentire: maneggiate questi fori....

(6) Dovete essere voi a dar gli ordini!

« .... for my short date of breath — Is not *as long as is a tedious tale* » (1)

(*Idem; act V, scene 3*).

« Aaron, Isee, thou wilt not *trust the air with secrets* » (2)

(*Titus Andronicus, act VI, scene 2*).

Shakspeare ci dà pure alcune informazioni interessanti intorno agli uccelli e ai fiori: i loro nomi popolari, e le opinioni campagnuole circa le loro abitudini. Il cùculo è un uccello molto comune, così comune, nel mese di Giugno specialmente, che Shakspeare ci dice: « *He is but as a cuckoo is in June, Heard, not regarded* » (3). I contadini credono che il cùculo non fabbrichi il nido, ma deponga le sue uova in quello del passero che li cova e nutre i nati; e che questi, una volta cresciuti, lo ricambiano beccandolo:

« The hedgesparrow fed the cuckoo so long (4)
That it had its head bit off by its young ».
(King Lear)

---

(1) Il tempo che mi rimane da vivere non è lungo quanto un racconto noioso.

(2) Aronne, vedo che non confiderai i tuoi segreti all'aria.

(3) Egli è come un cùculo in giugno, udito, non ascoltato.

(4) Il passero nutrì tanto a lungo il cùculo che questo gli morse via la testa.

Ritengono pure che il cùculo col suo canto si beffi dei mariti:

« The cuckoo then on every tree (1)
Mocks married men; for thus sings he,
Cuckoo ».
(Love' s Labour's Lost)

e in « *A Midsummer Night's Dream,* Bottom dice: » For indeed who would set his wit to so foolish a bird? who would give a bird the lie, though he cry « cuckoo » never so? » (2) Shakspeare ci dice inoltre che il rondone ama l'estate, che fabbrica il suo nido nei templi antichi (3), e che sceglie il muro esposto ai venti (4); ci dice che il vannello saltella spesso pei campi col guscio in testa (5); ci dice essere credenza di alcuni che i corvi nutrino i bimbi abbandonati (6); trascurando il proprio nido.

(1) Allora il cùculo, da ogni albero, si fa beffe dei mariti, e canta così: cù-cù!

(2) E difatti, chi mai vorrebbe mettersi a tu per tu con un uccello così sciocco? chi si darebbe la briga di contradire un uccello, per quanto gridasse cù-cù?

(3) *Macbeth.*

(4) *Merchant of Venice.*

(5) *Hamlet.*

(6) *Titus Andronicus.*

Egli ci dà alcuni nomi di fiori e d'animali, di cui l' uso era, credo, limitato al popolo dell' Inghilterra centrale: dice *magot-pies* invece di *magpies, pig-nuts* invece di *groundnuts; woodbine* mentre Bacon dice *honeysuckle; crown-imperial,* mentre lo stesso autore adopera il nome scientifico *frittellaria; crowflowers,* mentre comunemente si dice *buttercups;* dà il nome di *oxlip* a una varietà di primula, e di *keksy e harlok* a una varietà di cicuta e di senape. Della parola *burnet* non ho potuto trovare una spiegazione; dal contesto appar chiaro che si tratti d'una pianticella fragrante di cui si nutrono le mandre. Il serpillo forse? Egli ci dà inoltre i nomi evidentemente popolari di due fiori: le violacciocche « gilly-flowers... *that some call nature's bastards,* » (1) e i lunghi fiori porporini di cui s' inghirlandò Ofelia, « long purples, that liberal shepherds give a grosser name, but *our cold maids do dead men's fingers call them* » (2); e i fiori rossi i cui succhi spre-

(1) *Winter's Tale* — « che alcuni chiamano bastardi della natura ».

(2) « A cui i pastori danno un nome grossolano, ma che le nostre caste vergini chiamano dita di morto ».

muti sugli occhi fanno innamorare, « and maidens call them *love-in-idleness* » (1). E in *Love 's Labour 's lost* e in *Romeo, and Juliet»,* egli allude alle proprietà medicinali delle foglie di banano.

Non è questo il solo caso in cui Shakspeare fa allusione ai rimedii empirici. Vi ricordate con che malizia Margaret raccomanda a Beatrice di prendere un poco di *Carduus Benedictus* distillato: « there is nothing like it for a qualm ». (2)

Ai tempi di Shakspeare, il popolo, e le donne specialmente, si rivolgevano a qualche vecchia del paese, reputata una « *white witch* », per rimedii contro i malori; ed essa dava loro qualche decotto d'erba medicinale, o qualche foglia aromatica, e insegnava loro le parole dell'incantesimo che doveva conferire efficacia alla medicina. In alcuni paeselli remoti dell' Inghilterra si possono tuttavia trovar tracce di quest' antico costume. E chi sa che la madre di Shakspeare non ricorresse qualche volta alla « *white witch* », e che il piccolo Guglielmo non abbia talvolta in-

---

(1) *Midsummer Night' s Dream* — « e le fanciulle li chiamano amor-in-ozio.

(2) Non c'è nulla di meglio pel malessere.

contrato nelle sue scappate mattutine attraverso i campi, una vecchia camminante curva e a passi lenti, intenta come Friar Laurence in *Romeo and Juliet* ad empire il suo paniere:

« With baleful weeds, and precious-juiced flowers » (1).

Chi sa che ai suoi tempi Stratford non possedesse una piccola bottega di farmacista, quale egli ce la descrive:

« And in his needy shop a tortoise hung, (2)
An alligator stuff'd, and other skins
Of ill-shaped fishes ; and about his shelves
A beggarly account of empty boxes,
Green earthen pots, bladders, and musty seeds,
Remnants of packthread and old cakes of roses ».

Interessanti sono pure altri accenni agli usi e costumi del popolo.

In *The Merry Wives of Windsor* troviamo:

« Crier Holgoblin, make the fairy o-yes ».

---

(1) Erbe velenose e fiori dal succo prezioso.

(2) E nella povera bottega pendeva una tartaruga, un alligatore impagliato, ed altre pelli di pesci mostruosi ; e tutt' intorno agli scaffali, uno scarso numero di scatole vuote, vasi di terraglia verdi, e semi ammuffiti, rimasugli di spago e mucchi di foglie di rosa secche. *(Romeo and Juliet)*.

Il *town-crier* faceva allora le veci degli affissi pubblici. Se qualcuno aveva smarrito o trovato un oggetto, se il sindaco voleva fare una proclamazione, il *town - crier* si metteva a percorrere le vie gridando *oyes! oyes!* (*oyez*, cioè, udite), e poi dava la notizia alla gente accorsa. — E, giacchè siamo su questo argomento, posso aggiungere che, trovandomi a San Vito Romano, due anni addietro, fui piacevolmente sorpresa nel vedere che quest' antica usanza vi perdura ancora.

Ma per tornare a Shakspeare. Da lui apprendiamo che la cornamusa, che ora si sente soltanto nelle montagne della Scozia, era allora comune anche nei paesi dell' Inghilterra; e forse i suonatori campagnoli si recavano, nei giorni di festa, nelle città, come usasi tuttora in Sicilia, e nelle strade di Londra s' udiva il suono malinconico, — « the drone of a Lincolnshire bagpipe » (1) dice Falstaff. In altro luogo, Shakspeare mostra di sapere come calcolano l' ora i campagnoli, sprovvisti, si sa, d' orologio. In *Henry IV* un messaggero dice: An 't be not four by the day, I 'll be hanged: *Charles' Wain is over*

(1) *First Part of Henry IV* (*Act I, scene 1*).

the new chimney (1) Vediamo pure come fosse l'uso in quei tempi di rappresentare delle commedie per Natale (2), specie di farse amene che finivano col matrimonio di Jack e Gill (3); come ancora si rappresentassero qualche volta all'aperto i vecchi miracoli e misteri, in cui Erode urla i suoi discorsi ampollosi (4), e il diavolo (5), con le corna e le unghie lunghe e la coda, rugge e salta in mezzo agli spettatori, destando un'ilarità mista di spavento.

Altri divertimenti del popolo ci fa conosce- Shakespeare. Il *tennis* era un gioco aristocratico, ma il gioco delle piastrelle (6) era abbastanza comune, e nei villaggi, dove gli abitanti sono quasi una grande famiglia che nei giorni festivi si raduna tutta sulla ver-

---

(1) *Idem* (*Act II, scene I*). « Voglio essere impiccato se non son già le quattro di mattina; l' Orsa Maggiore sta sopra il nuovo fumaiolo ».

A proposito, Shakespeare provvede i romani di orologi, perchè non si cura punto di anacronismi, e non si chiese se i romani veramente li avessero; ma sapeva che i contadini non li hanno.

(2) *Love's Labour's Lost.*

(3) *Love's Labour's Lost.*

(4) *Hamlet.*

(5) *Henry V.*

(6) *Second Part of Henry IV.*

de spianata (*the village-green*), v' erano ai tempi di Shakespeare due giochi, adesso, a quanto pare, caduti in disuso, così che neanche i professori di Cambridge sanno spiegare troppo bene questi versi:

« The nine men's morris is filled up with mud, (1)
And the quaint mazes on the wanton green
For lack of tread are undistinguishable ».

Che cos' erano questi *nine men 's morris* e questi *mazes?*

Ma non erano questi, i soli giochi che si facessero sulla spianata del villaggio. In qualche bel pomeriggio di primavera, o in qualche lungo crepuscolo estivo, i pastori invitavano le pastorelle, i « mietitori abbronzati », coi loro cappelli di « paglia di segala », (2) prendevano per mano le « fresche ninfe » (2) campagnole, e muovevano il passo cadenzato « in country footing » (3)

E le danze s'intrecciavano: la *giga* affrettata, la *misura* modesta e tranquilla, « full of state and ancientry », il *cinque-pace* col

(1) Il nine men's morris è pieno di fango, e i curiosi labirinti sul prato lussureggiante, non possono più distinguersi, è da tanto tempo che nessuno più vi lascia l' orma.

(2) *The Tempest.*

(3) *The Tempest.*

suo crescendo di rapidità (1); o forse qualche svelto giovanetto mostrava le nuove danze spagnuole, « *lavoltas* high », « swift *corantos* », nimble *galliard* » (2).

Questi divertimenti avevano luogo quasi sempre nelle feste pastorali, come quella del Calendimaggio (3), quando la gioventù del villaggio usciva di primo mattino ad onorare il giorno con balli e canti intorno all' albero fiorito; o come quella della tosatura, di cui Shakspeare ha abbellito il suo *Winter 's Tale,* quando il prospero pastore apriva la sua capanna a tutti, e le figlie, arrossendo con grazia confusa, offrivano agl'invitati i fiori del giardinetto, e v'erano danze, e canzoni, e qualche scaltro venditore ambulante veniva gridando le sue merci:

> « Lawn as white as driven snow, (4)
> Cyprus black as e' er was crow,
> Gloves as sweet as damask roses,
> Masks for faces and for noses.....
> . . . Come buy of me, come: come buy, come buy;
> Buy lads, or else your lasses cry ».

---

(1) *Much Ado about Nothing.*

(2) *Henry, V, Twelfth Night.*

(3) *Midsummer Night's Dream.*

(4) Tela bianca come la neve dei monti; velo nero come il corvo; guanti odorosi come rose di da-

e poi recitava qualche vecchia ballata, mentre i contadinotti gli si affollavano intorno, l'ascoltavano a bocca aperta, e finivano col comprare qualche gingillo per l'innamorata.

V'erano anche le feste dei santi. Là, nel non lontano paese di Galles, di cui Shakspeare conosceva abbastanza bene gli abitanti, v' era la gran festa di *Saint Davy,* celebrata da ogni patriotta con un solenne pasto di porri, com' è ricordato in *Henry V*. V'era poi per tutta l' Inghilterra, il giorno di *Saint Valentine,* la festa degl' innamorati. Anche oggigiorno si fa sempre vacanza in Inghilterra per San Valentino, e i ragazzi usano mandare alle piccole amiche — e spesso le ragazze fra di loro si mandano — lettere e figurine e regalucci (1). Vi ricordate che il Duca in *A Midsummer Night 's Dream* dice alle coppie fuggitive:

« Good morrow, friends; St. Valentine is past. Begin these wood-birds but to couple

---

masco, maschere per la faccia e per il naso,... venite a comprare, venite; venite a comprare; comprate, giovanotti, o le ragazze si metteranno a piangere.

(1) E a questi si dà il nome di *valentines.*

now? » (1) E adesso che ci penso, non so capire perchè mai la festa degl' innamorati debba proprio cadere in Febbraio quando ancora gli uccelli son ben lontani dal pensare al nido.

Un altro accenno a questa festa lascia un eco triste; è il canto della povera Ofelia:

> « To-morrow is Saint Valentine 's day, (2)
> All in the morning betime,
> And I a maid at your window
> To be your Valentine ».

A Pentecoste si aveva l'abitudine di mascherare e rappresentare qualche piccola commedia. Shakspeare li chiama *Pentecost pageants* (3) e *Whitsun pastorals.* (4) In tutte le feste poi, ma particolarmente nelle feste invernali,

> « On ember-eves and holy-ales », (5)

---

(1) Buon giorno, amici; San Valentino è passato. Cominciano soltanto adesso ad accoppiarsi questi uccelli di bosco?

(2) Domani è la festa di San Valentino, e presto, presto la mattina, io, una fanciulla, vengo alla tua finestra, ad essere il tuo *valentine.*

(3) *Two Gentlemen of Verona.*

(4) *Winter's Tale.*

(5) *Pericles, Prince of Tyre.*

si aveva l'abitudine di raccontare qualche vecchia storia, — amena qualche volta, ma per lo più triste o terribile:

« a sad tale's best for winter: I have one of sprites
[and goblins ». (1)

Ora li recitava qualche cantore girovago; più spesso erano le vecchie mamme e le nonne che, sedute accanto al fuoco, ripetevano l'antico racconto, mentre i più timidi guardavano spauriti le lunghe ombre vacillanti sui muri, e si avvicinavano alla fiamma allegra. (2)

E quali erano queste canzoni, quali questi vecchi racconti che rallegravano le feste campestri e accorciavano le veglie invernali là nel paesello dove Shakspeare visse da giovanetto? Lo possiamo sapere da lui? Sì, in parte.

Sin dal medio evo v'erano stati, in Inghilterra come altrove, menestrelli e cantori girovaghi. La loro professione, onorata dapprima, ed esercitata da veri poeti, che i gran signori ricevevano nei loro palazzi, e le gran

(1) *Winter's Tale.* « In inverno è meglio una storia mesta: io ne ho una di spiriti e diavoli.

(2) *Macbeth*; *Act III, scene 4.*

dame colmavano dei loro favori, decadde a poco a poco, e ai tempi d'Elisabetta, i discendenti degeneri degli antichi bardi erano annoverati fra i mendicanti e i mariuoli. Shakspeare parla due o tre volte con disprezzo dei *ballad-mongers.* Inventavano e recitavano con una specie di canto fermo, accompagnato forse dalla viola o dalla chitarra, le ballate-semplici racconti versificati in un metro particolare. D'una di queste ballate — *The Beggar and the king* — troviamo due volte menzione in Shakspeare, (1) il che vorrebbe forse dire ch'era abbastanza popolare.

Oltre le ballate v'erano le canzonette di diverse specie, — *tunes, sonnets,* li chiama Shakspeare, — molto libere, spesso, e volgari, alcune col ritornello, altre senza, e accompagnate sovente dalla danza. Così Margaret, in *Much Ado about Nothing,* dice: « Clap us into — « Light o' Love. » A questa stessa canzone troviamo un altro accenno in *The two Gentlemen of Verona,* e due altre canzonette, menzionate in *Romeo and Juliet* — « *Heart's Ease* », e « *My heart is full of Woe* » — dovevano essere familiari al pubblico di Shakspeare. La musica d'alcune

(1) *Love's Labour's Lost, Richard II.*

di queste canzonette era composta così che le due o tre voci, invece di cantare all'unisono, potevano cominciare l'una dopo l'altra ed essere nondimeno in armonia. Era ciò che si chiama un *catch,* e Shakspeare ne fa cantare uno a Caliban, Stephano e Trinculo quando sono ubriachi (1), e di nuovo a Sir Toby e ai suoi compagni in identiche circostanze; (2) ma questa volta la scelta del *catch* sembra esser stata lasciata all'arbitrio degli attori, giacchè non leggiamo che la semplice indicazione: *they sing a catch.*

Spesso questi cantori girovaghi recitavano o cantavano le vecchie ballate di qualche bardo anteriore, ballate trasmesse oralmente di generazione in generazione, con variazioni infinite, prodotto dell'uno e dei molti, in cui, col volger degli anni, si è trasfusa la poesia del popolo. Queste si ripetevano ovunque, in diverse forme; una o due furono pubblicate durante il regno d'Elisabetta, o circa quel tempo, d'alcune altre si trova citata qualche strofe negli scrittori dell'epoca—da Beaumont e Fletcher a Pepys, — e in Shakspeare, come vedremo. Ma la prima raccolta che se ne fece fu nel 1658, quaranta due anni dopo

(1) *The Tempest.*

(2) Twelfth Night.

la morte di Shakspeare, e la prima raccolta ch'ebbe una certa popolarità fu quella del vescovo Percy, la quale porta il titolo, *Reliques of Ancient Poetrie,* e fu pubblicata nel 1765 da una collezione manoscritta in suo possesso, che datava dalla metà del secolo scorso. È evidente perciò che gli scrittori dei tempi d'Elisabetta che citano le ballate popolari dovevano conoscerle, per lo più, per tradizione orale.

Ora vi ricorderete che in quella scena dell'*Otello* dove Iago induce Cassio a gozzovigliare coi compagni, egli si mette a cantare a due riprese, e la seconda volta canta queste parole:

« King Stephen was a worthy peer (1),
His breeches cost him but a crown;
He held them sixpence all too dear,
With that he call'd the tailor lown.
He was a wight of high renown,
And thou art but of low degree:
'Tis pride that pulls the country down;
Then take thine auld cloak about thee ».

(1) Il re Stefano era un nobiluomo; i suoi calzoni non gli costarono che cinque scellini; gli parvero troppo cari di sei *pence*, e perciò dette del furfante al sarto. Egli era uomo d'alta rinomanza, e tu sei di umili natali; è la superbia che rovina il paese; perciò pigliati il tuo vecchio mantello.

Ebbene, questa è una delle strofi d' una canzone popolare che si trova appunto nella raccolta di Percy, se ben ricordo. È quello che noi in Italia chiameremmo un *contrasto*, — un dialoghetto abbastanza vivace tra marito e moglie, ed ogni strofe finisce con,

« Then take thine auld cloak about thee ».

Ciò mi fece supporre che altre canzoni o frammenti di canzoni sparsi nei drammi di Shakspeare potessero non esser stati scritti da lui, ed avere invece un'origine popolare. E quatunque il provarlo sarebbe forse impossibile, giacchè chi sa quanti dei canti popolari di quei tempi siano andati sperduti e sian caduti in disuso, pure, altri indizii, oltre la citazione sopraccennata, tendono a confermare una tale supposizione.

Ricordiamoci, in primo luogo, che Shakspeare ebbe, in un certo periodo della sua vita, un sentimento di disprezzo e d'avversione per il teatro, un sentimento che dovette fargli trascurare ciò ch'era semplice mestiere, per dedicarsi all'elaborazione poetica dei suoi concetti. Egli conosceva bene il suo mestiere, aveva un grande intuito, e molta esperienza e del teatro e del pubblico; ma noi vedia-

mo qualcosa di disprezzo nella sovrana trascuratezza con cui ripete quattro o cinque volte nei suoi drammi lo stesso intreccio, gli stessi effetti, gli stessi colpi di scena, di cui ha già provato il successo (1). Qual meraviglia dunque se, sapendo che il pubblico godrebbe una canzone familiare quanto la più gentile creazione poetica della sua penna, e non curandosi d'elaborare i dettagli insignificanti, egli abbia messo quà e là una strofe o un verso di canzone popolare, adatto all'occasione? Riesce un po' difficile imaginare che Shakspeare si sia messo di proposito a scrivere: « And let the canakin clink, clink ecc., » (2) oppure: « The master, the swabber, the boatswain, and I ecc., » (3) e i frammenti di canti che si trovano in *Twelfth Night, The Taming of the Shrew, The Second Part of Henry IV,* sarebbero incomprensibi-

---

(1) Travestimenti di donne in uomini: *As You like It, Merchant of Venice, Two Gentlemen of Verona, Cymbeline.*

Rappresentazione d'una commedia nella commedia: *Hamlet,, Love's Labour's Lost, The Taming of the Shrew.*

Confusione tra personaggi somiglianti: *Comedy of Errors, Twelfth Night.*

(2) *Othello.*

(3) *The Tempest.*

li a meno di supporre che siano versi staccati di qualche canzonetta popolare, qualche canto libero e gioviale di soldati o marinai, o qualche vecchia ballata (1). Qualche volta infatti, Shakspeare indica più o meno esplicitamente la loro origine per mezzo di qualche correzione o di qualche commento scherzoso, come in *As You like It*:

« *Touchstone* — Farewell, good master Oliver: — not —

O sweet Oliver,
O brave Oliver,
Leave me not behind thee :

but. — Wend away.
Begone, I say,
I will not to wedding with thee ».

---

(1) Che Shakspeare non abbia esitato a valersi di versi non suoi quando erano famigliari a tutti i suoi uditori, lo dimostra, oltre la strofe popolare cantata da Iago, la seguente quartina d' una canzone di Marlowe, incorporata in *The Merry Wives of Windsor: Act III, scene 1,* canzone conosciutissima in quei tempi:

« By shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals,
There will we make our beds of roses,
And a thousand fragrant posies ».

o in *Hamlet*.

— « O Jephthah, judge of Israel, what a treasure hadst thou » (1).

Polonius. — What a treasure had he, my lord?

Hamlet. — Why,

One fair daughter and no more,
The which he loved passing well.

Pol: (aside) Still on my daughter.

Ham. Am I not in the right, old Jephthah?

Pol. If you call me Jephthah, my lord, I have a daughter that I love passing well.

Ham. Nay, that follows not.

Pol. What follows, then, my lord?

Ham. Why,

As by lot, God wot.

And then, you know,

It came to pass, as most like it was....

In due luoghi Shakspeare dice espressamente che cita una vecchia canzone: in *Troi-*

---

(1) *Ham.* « O Jefta, giudice d'Israele, quale tesoro possedesti! » *Pol.* Che tesoro possedeva, signor mio? *Ham.* Ma — « un'unica figlia, una bellissima figlia, ch'egli amava molto ». *Pol.* (a parte) Sempre pensa a mia figlia. *Ham.* Non ho ragione, vecchio Jefta? *Pol.* Se mi chiamate Jefta, signore, io ho una figlia che amo molto. *Ham.* No, non è questo che segue. *Pol.* Che cosa segue dunque, signor mio? *Ham.* Come — « E per caso, Dio lo sa, » — e poi, sapete — « Avvenne come infatti doveva avvenire.... »

lus and Cressida, dove non si tratta che d'un frammento:

> « O heart, heavy heart,
> Why sigh' st thou without breaking? »

e in *Othello*, — intendo parlare della canzone del Salice, che, se è popolare, è una delle più belle che vi siano.

Alcune altre mi sembrano arieggiare il popolo — le seguenti ad esempio:

> « Jog on, jog on, the footpath way,
> And merrily hent the stile-a
> A merry heart goes all the day,
> Your sad tires in a mile-a » (1).

> « Sleepest, or wakest thou, jolly shepherd? (2)
> Thy sheep be in the corn;
> And for one blast of thy miniken mouth
> Thy sheep shall take no harm. »

La canzone d'Ofelia, che ho già citata (3), ha lo stesso metro delle ballate popolari; questo, e il verso irregolare che tiene conto solo degli accenti e non delle sillabe, e le asso-

---

(1) *Winter's Tale.*

(2) *King Lear.*

(3) Pag. 114.

nanze invece delle rime (*betime* con *Valentine, corn* con *harm* ecc.) e la scelta di vocaboli un po' antiquati, mostrano che Shakspeare aveva molta familiarità con la poesia popolare, che se ne ispirava, che l'ha citata e anche forse imitata molto sapientemente. Lo dimostra pure l'uso dei ritornelli, che sono una caratteristica della poesia popolare. Uno di essi, *And down-a, down-a, down-a,* citato due volte in Shakspeare, (1) si trova in diverse ballate, fra le quali, in una sulla morte di Robin Hood. Gli altri ritornelli di Shakspeare sono:

« With a hey, and a ho, and a hey nonino...
In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding, ding ».
(*As You like It; act V, sc. 3*).

« With a hey, ho, the wind and the rain...
For the rain it raineth every day ».
(*Twelfth Night; V. 1. King Lear; III. 3*)

« Hey non nonny, nonny, hey nonny ».
(*Hamlet IV. 5*).

Basta confrontarli con i seguenti, che si trovano nelle canzoni popolari del nord del-

(1) *Hamlet, Merry Wives of Windsor.*

l' Inghilterra (1), per vedere la gran somiglianza che corre fra loro:

« With a hey lillelu, and a how lo lan...
And the birk and the broom blooms bonnie. »
(*Hynd Horn*).

« With a hey-ho, and a lily gay...
As the primrose spreads so sweetly ».
(*The Cruet Brother*).

« With a link a down, and a day ».
(*Little Geste of Robin Hood*).

Alle ballate di Robin Hood accenna ancora Shakspeare in *As You like It:* « And there they live like the old Robin Hood of England: they say many young gentlemen flock to him every day, and fleet the time carelessly, as they did in the golden world » (2), e in *The Two Gentlemen of Verona:* « By the bare scalp of Robin Hood's fat friar » (3). Il « grasso monaco » era *Friar Tuck,* il quale, con *Little John* (così chiamato perchè era molto alto e forte), *Will Scathlock, George a Green*

(1) *The Ballad Book,* edited by William Allingham.

(2) E là vivono come il vecchio Robin Hood d' Inghilterra: dicono che molti giovani nobiluomini si uniscono a lui ogni giorno e passano il tempo spensieratamente, come si faceva nell' età dell' oro.

(3) Per la testa rasa del grasso monaco di Robin Hood.

e altri, formava l'allegra compagnia di quel famoso bandito intorno a cui la fantasia popolare elaborò tante leggende.

Forse un' allusione alla ballata *The Children in the Wood* si trova in Cymbeline, dove Arviragus, piangendo la supposta morte di Fidele, dice: « The ruddock would, with charitable bill... bring thee all this; yea, and furred moss besides, when flowers are none, to winter-ground thy corse » (1). Nella ballata sono infatti i pettirossi che coprono di foglie i corpi dei due bambini morti nel bosco.

L' induction che precede la commedia *The Taming of the Shrew* farebbe supporre che Shakspeare conoscesse anche un' altra delle ballate che si trovano nelle raccolte moderne, e che appartiene per lingua e per metro alla poesia dell'Inghilterra meridionale. Nell' *induction* la favola corre così: Un signore, entrando coi suoi seguaci, in un' osteria, vede un calderaio, per nome Sly, che dorme per terra, ubriaco fradicio. Pensa di divertirsi un poco a spese del poveraccio; lo fa trasportare in una bella camera, adagiare

(1) Il pettirosso dal becco caritatevole ti porterebbe tutto questo; sì, ed anche il soffice muschio per coprire il tuo cadavere l' inverno, quando non vi son fiori.

sul più soffice dei letti; i servi devono stargli attorno premurosi, offrirgli ricche vesti e vivande squisite; un paggio deve vestirsi da donna e far finta d' esser sua moglie; e tutti devono persuaderlo ch' egli è in realtà un nobile signore che per molti anni è stato pazzo e si è creduto un calderaio. Il gioco riesce a meraviglia; Sly finisce col credersi un signore, e assiste con la propria moglie alla commedia *The Taming of the Shrew.* Ora, questo stesso fatto ameno si trova nella ballata *The Frolicksome Duke,* dove v' è pure un calderaio ubriaco. Gl' incidenti sono presso che gli stessi, salvo il travestimento del paggio e la rappresentazione della commedia. Nella ballata il calderaio assiste invece a un gran pranzo, durante il corso del quale s' ubriaca di nuovo, è svestito dei ricchi abiti e ravvolto nei suoi vecchi panni. Dopo qualche tempo il duca lo manda a chiamare, gli racconta l' accaduto e gli assegna una pensione in ricambio del divertimento che si è procurato a sue spese. La fine manca interamente in Shakspeare; nè si può affermare per certo ch' egli conoscesse la ballata, giacchè la favola si trova, sotto varie forme, nella letteratura popolare di diverse regioni— nelle *Mille e una Notte,* ad esempio. Potreb-

be darsi che fosse conosciuta da Shakspeare soltanto come racconto, e che la ballata sia posteriore ai suoi tempi.

Altre allusioni a vecchi racconti e a leggende antiche, troviamo ancora nelle pagine di Shakspeare. Quella di Herne il Cacciatore, leggenda del tutto locale e poco conosciuta, è raccontata per intero in *The Merry Wives of Windsor*: « Dice una vecchia storia che Herne, il Cacciatore, il quale fu una volta guardaboschi qui nella foresta di Windsor, tutto l'inverno, nel silenzio della mezzanotte, cammini, con grandi corna in testa, intorno ad una quercia. E là distrugge gli alberi, e ruba le mandre, e cambia il latte delle vacche in sangue, e scuote orrendamente una catena ».

In versi, forse popolari, troviamo rapidamente riassunta una delle leggende dei santi:

St. Withold footed thrice the old;
He met the night-mare, and her nine-fold:
Bid her alight,
And her troth plight,
And, aroint thee, witch, aroint thee! (1)

(1) Il vecchio S. Withold camminò tre volte; incontrò la strega e la sua gregge di nove; le comandò di scendere e di giurar fede, e — pàrtiti, strega pàrtiti!

Tre o quattro volte troviamo menzione del diavolo e di sua madre: *the devil and his dam.* Questi due personaggi — qualche volta invece d'essere la madre, è la nonna — hanno una parte importante in diversi racconti popolari. Fra i racconti tedeschi raccolti dal Grimm, ce ne sono tre (1) in cui si parla del diavolo e di sua nonna. Costei è, strano a dirsi, una vecchia abbastanza buona; protegge i mortali, e li aiuta ad ottenere ciò che desideravano, o ad indovinare gli enimmi che il diavolo aveva loro proposto nella speranza d'impadronirsi delle loro anime. Simili racconti non dovevano mancare in Inghilterra. Infatti c'è in Northumberland un luogo selvaggio dove si narra che il diavolo abbia fatto cuocere sua nonna, e nel sud di Galles, si trova un grande olmo sul quale si dice che l'abbia impiccata. Fu forse per vendicarsi dell'aiuto ch'essa aveva dato ai mortali?

Ecco un'allusione ad un altro racconto. Benedick, in *Much Ado about Nothing*, dice: « Like the old tale, my lord; it is not so,

(1) Numeri 29, 125 165.

nor it was not so, but indeed, God forbid it should be so ». (1)
La vecchia storia si trova anche in tedesco ed è così raccontata da Grimm: Una bella giovinetta è promessa da suo padre a uno sconosciuto per cui nutre un grande orrore. Egli le chiede di visitarlo nel suo palazzo nella foresta, e finalmente essa si decide a recarvisi. Vi trova una vecchia, la quale le dice che quella è una casa di briganti; la nasconde, e poco dopo i briganti arrivano trascinando una ragazza che viene uccisa e fatta a pezzi; un dito salta in aria e cade in grembo alla fanciulla nascosta. Finalmente essa riesce a fuggire, e il giorno dopo, quando il fidanzato si trova a pranzo con loro e con gli amici, essa comincia a dire: « Sta notte sognai ».... e racconta l'accaduto, interrompendosi ogni tanto per voltarsi al fidanzato e dirgli: « Caro, non feci che sognarlo ». Poi, alla fine, mostra il dito tagliato, dopo di che il brigante viene arrestato. Il racconto inglese si trova nella *Vita di Johnson* scritta da Boswell, e differisce poco da questo. Invece d'un dito, ab-

(1) Non è così, e non fu così, e Dio non voglia che sia così.

biamo tutta la mano della ragazza trucidata, e la sposa, quando racconta il preteso sogno, invece di dire, « Caro, non feci che sognarlo, » dice, « It is not so, nor it was not so, » e il fidanzato dopo di lei a ripetere, « It is not so, nor it was not so, and God forbid that it should be so » ; ma alla fine del suo racconto essa dice, « But it is so, and it was so, and this is the hand I have to show », (1) e mostra la mano tagliata.

In *King Lear*, Shakspeare accenna a un altro racconto popolare. Edgar s'infinge un povero pazzo, e borbotta e canticchia diverse rime, fra le quali queste :

« Childe Rowland to the dark tower came
His word was still, — *Fie, foh, and fum,*
I smell the blood of a British man ». (2)

Le parole che ho sottolineate fanno parte d'un vecchio racconto popolare inglese intitolato *Jack, the Giant-killer,* una storia che tutte le mamme e tutte le nutrici rac-

---

(1) Ma così è, e così fu, ed ecco la mano che posso mostrare.

(2) Il cavaliere Rolando venne alla negra torre, egli diceva sempre « fie, fo e fum, sento l'odore del sangue d'un inglese ».

contano ai bambini. Jack è un giovane valoroso il quale, con l'aiuto di doni magici, e con molta scaltrezza da parte sua, vince e uccide non so più quanti giganti, fra gli altri, uno a due teste, che per vendicare la morte dei suoi fratelli, viene a muovergli guerra. Jack si trova nel castello d'una giovane coppia ch'egli ha liberata. Quando riceve l'annunzio che il gigante gli muove incontro, fa segare pel mezzo il ponte levatoio, poi si rende invisibile, e va ad incontrarlo. Il gigante non lo può vedere, ma sente l'odore di carne cristiana, e grida:

« Fa fe, fi, fo, fum,
I smell the blood of an Englishman;
Be he alive, or be he dead,
I 'll grind his bones to make my bread. (1)

Jack mette le sue scarpe magiche, si fa vedere, e corre velocemente tre o quattro volte intorno al castello, inseguito dal gigante; finalmente balza sul ponte levatoio. Ma il ponte è segato pel mezzo, e non reg-

---

(1) Fa, fe, fi, fo, fum, sento l'odore del sangue d'un inglese; sia vivo, sia morto, ne triterò l'ossa per farmi del pane.

ge sotto il peso del gigante, si spezza, e questi cade nel fossato e viene ucciso. Il racconto, in questa forma, non esiste che in Inghilterra, ma diversi altri racconti alquanto simili si trovano nel folk-lore della Germania, della Scandinavia, e dei Paesi Bassi, e gli orchi, i giganti e i diavoli di tutta l'Europa hanno il naso molto fino, e dicono spesso e volentieri: « sento l'odore di carne cristiana ».

Si potrebbero trovare in Shakspeare altri accenni ancora al folk-lore inglese, ma credo d'aver qui notato quasi tutti, e certo i più importanti. Nè mi sembra d'aver fatto cosa del tutto inutile.

In primo luogo gli usi e le credenze popolari d'una nazione offrono sempre un certo interesse, e gli usi e le credenze popolari inglesi sono, credo, poco conosciuti in Italia. In secondo luogo, non è possibile comprendere completamente il significato e il valore di un'opera senza trasportarci ai tempi in cui visse l'autore di essa, senza ricostruire l'ambiente in cui visse, far rivivere le persone che l'attorniavano, vederlo quale egli appariva a sè stesso e a loro, indovinare ciò che egli fu, quel complesso di tante qualità modificate da tante influenze, fra cui quella dell'atmosfera

che lo circondò nell' infanzia non è certo la meno importante.

E in Shakspeare, fra lo splendor dei scettri, e il cozzo dell' armi, e il sorriso della corte, e il turbine delle passioni, e la folla dei tipi vari, e l' agitarsi della vita molteplice e affannosa, passa a quando a quando, come l' aura fresca che spira sulle acque dell' Avon, un ricordo della vita campagnuola, della festa dei fiori, del canto degli uccelli, delle semplici abitudini pastorali, dei vecchi racconti e delle vecchie ballate, ch' egli aveva udite nel paesello natio, e che, forse ridisse alla nipotina Elisabetta, quando, ritornatovi dopo ventisei anni di fatiche coronate, egli, nelle lunghe veglie invernali passate vicino alla fiamma allegra, la baloccava sulle ginocchia, poco prima di morire.

Giovanni Keats (1)

L'uomo, il poeta, l'artista.

« I weep for Adonais,—he is dead! (2)
« Oh. weep for Adonais! though our tears
« Thaw not the frost which binds so dear a head!
« And thou, sad Hour, selected from all years
« To mourn our loss, rouse thy obscure compeers,
« And teach them thine own sorrow; say: with me
« Died Adonais; till the Future dares
« Forget the Past, his fate and fame shall be
« An echo and a light unto eternity ».

Così piange la prima strofe di quella meravigliosa elegia che Shelley scrisse in me-

(1) Questo piccolo saggio, il solo che abbia già visto la luce, fu pubblicato nei primi tre numeri del *Marzo,* e fu scritto più d'un anno addietro. Superficiale e incompleto com' è, l'ho messo qui fra gli altri, perchè nelle linee generali, mi sembra ancora giusto, e che per migliorarlo avrei dovuto rifondere tutto e scrivere, non più un articolo, ma un libro. Sarà per l'avvenire, se mi basteranno il tempo e le forze.

(2) Io piango Adone, il morto Adone! Oh! piangete per Adone, benchè le nostre lacrime non possano sciogliere il gelato sudario che avvolge quel capo

moria del giovane Keats, morto a Roma nel febbraio 1821 e il cui sepolcro si trova nel vecchio cimitero protestante presso il monte Testaccio, « sotto la piramide,—per citare le parole dello stesso Shelley, — » che è la tomba di Cestio, e sotto le mura e le torri immani ora cadenti e desolate, che circuivano la Roma antica. Il cimitero è un campo aperto, fra le rovine, coperto nell'inverno di viole e margherite. Ci sarebbe da innamorarsi della morte al pensiero di venire sepolti in luogo così soave ».

Non passarono due anni, e questo desiderio venne esaudito, ed ora i due poeti, così simili nel loro carattere e nel loro genio, come nella triste fatalità che li colse ambedue nel fior della vita, riposano a poca distanza l'uno dall'altro nel vecchio cimitero, non più aperto ahimè! — nè più rallegrato di margherite e di viole.

La vita esteriore di Keats può compendiarsi in poche parole. Non aveva venticinque anni

---

amato! E tu, ora mesta, tu, che fosti, fra tutte, destinata a piangere la nostra perdita, sveglia le tue oscure compagne e narra a loro il tuo dolore; esclama: Con me Adone morì; quando il Futuro oserà obliare il Passato cesseranno il suo fato e la sua gloria d'essere eco e luce ai secoli nascituri.

quando morì, e in quei venticinque anni non prese parte ad alcuna delle lotte che sconvolgevano la società inglese d' allora. Li passò nella quiete degli studi, prima, poi nella quiete presso i suoi amici Leigh Hunt e Armitage Brown, in campagna quasi sempre, o nell'isola di Wight, o in Iscozia, e in ultimo a Roma. Studiò la medicina, ma la sua estrema sensibilità gli fece abbandonare quella professione, per dedicarsi interamente alla poesia. Nel 1817 pubblicò un volumetto di versi che passò inosservato. L' anno dopo venne alla luce l' *Endymion*. Anche questo poema fu sulle prime accolto in silenzio, e sarebbe stato bene se fosse rimasto per qualche tempo oscuro, se i meravigliosi pregi poetici contenuti in esso avessero avuto campo d' affermarsi malgrado i molti difetti che li accompagnano, e se, gustati dapprima da poche menti elette, fossero stati proclamati al pubblico da una critica giusta ed allo stesso tempo benigna. Ma Keats era amico di Hunt, e Hunt era editore dell' *Examiner*. I periodici rivali, il *Quarterly Review* e il *Blackwood Magazine*, assalirono il giovane poeta con una critica aspra e maligna ispirata da rivalità e da odio politico. Shelley attribuisce al dolore e alla disillusione cagionati da

quest' accoglienza ostile l' origine del male che lentamente limò la vita di Keats. Ma non è probabile. È vero che Keats era di fibra sensibilissima, ma aveva, ciò non ostante, qualche cosa di resoluto e di forte nella sua natura, una certa virile indipendenza d' animo, una serena coscienza del proprio valore.

Fu più sorpreso che scoraggiato, e rispose con altero disprezzo alle critiche ingiuste del tempo, se possiamo giudicare da queste frasi tolte dalle sue lettere:

« Non ho il minimo sentimento d' umiltà verso il pubblico, nè verso checchessia fuorchè l' Essere Eterno, il principio del Bello, e verso la memoria dei grandi... Non ho mai scritto un verso col pensiero del pubblico davanti a me... La critica domestica mi ha dato molto maggior dolore di quanto abbiano potuto infliggermi il *Quarterly* e il *Blackwood*... Credo che, dopo la morte, sarò tra i poeti inglesi ». Altrove troviamo: « Io ho scritto indipendentemente senza criterio; forse più tardi scriverò indipendentemente e con criterio. Il genio della poesia deve compiere da sè la propria salvezza nell'uomo ».

È vero che i primi sintomi della sua fatale malattia, la tisi, coincidono con queste critiche ostili. Ma la malattia era congenita,

e forse a svilupparne i germi contribuì, più che la malignità d'esse, l'influenza d'un amore che sorse in lui allora, e che lo dominò sino alla morte. Fu un amore corrisposto, sì; ma Keats si trovava senza posizione e senza mezzi, e non tardò a sentire che la morte lo coglierebbe prima ch'egli potesse afferrare la felicità.

Poichè il morbo comminciava ad annunziarsi in modo non dubbio. Nella primavera del 1819 ebbe una lieve emorragia. Egli stesso s'accorse che era sangue arteriale. « Quella goccia di sangue » — disse — « è la mia sentenza di morte ». Si rimise un poco; ma l'anno seguente una recrudescenza del male lo obbligò a cercare un clima più mite. Col suo amico Mr. Severn, che abbandonò le sue tele, e la bella carriera che gli si apriva, per curarlo come un fratello, si recò a Roma, e lì dimorò fino alla fine, la malattia progredendo inesorabile, e lenta tanto ch'egli diceva: « I feel the flowers growing over me ». (1) « È venuta finalmente! » — esclamò, il giorno della sua morte. Volle che l'ultima lettera dell'amata fosse messa nella bara

---

(1) Sento crescere i fiori sopra la mia tomba.

con lui, e che sul marmo della sua tomba non si scrivesse alcun nome, ma solo queste parole: « Here lies one whose name was writ in water ». (1) E queste parole si leggono ancora sulla bianca pietra che sorge nell'angolo ignorato del vecchio cimitero.

Tale fu la vita esteriore di Keats. Ma la vita nascosta, misteriosa, la cui durata non si misura col trascorrer dei minuti, i cui dolori non sono il riflesso degli avvenimenti esterni, le cui gioie non dipendono dalle circostanze, i cui mutamenti seguono l'influsso d'astri sconosciuti; — gli scoraggiamenti, le disfatte, le vittorie; le maree dell'anima, l'evoluzione del pensiero, il progresso verso la perfezione artistica, la percezione sempre più viva e chiara dell'eterno Bello, — possiamo noi indovinarla?

Giovanni Keats aveva una fibra squisitamente sensibile, godeva, soffriva, amava, odiava con intensità. Ma, contrariamente allo Shelley, al Byron, al Foscolo, al Leopardi, ed altri, la sua natura era rivolta verso il sole. Egli avea una capacità illimitata per la gioia. A lui sembra che la bellezza e la gioia predominino del mondo, o piuttosto, che una so-

(1) Qui giace uno il cui nome fu scritto sull' onda.

la bellezza possa compensare tutto ciò che v'ha di brutto, che un momento di gioia possa sanare tutte le piaghe del dolore. Così, nelle sue poesie, troviamo spesso, è vero, la malinconia, troviamo pure talvolta quà e là un grido d'angoscia; ma quasi sempre, quasi ovunque, l'espressione della gioia commossa prodotta dalla contemplazione del bello. Questo culto del bello diventa il suo *credo*, il pernio di tutte le sue idee. « A thing of beauty is a joy for ever; » (1) — così comincia l'*Endymion*. « Beauty is truth; truth, beauty, thas is all — ye know on earth, and all ye need to know » (2).

Nel frammento dell'*Hyperion*, — l'ultimo lavoro di Keats, — troviamo quest'adorazione del bello elevata a concetto filosofico. La suprema bellezza è lo scopo ulteriore dell'universo: ogni forza genera una forza più bella, che la vince e la distrugge per poi esser debellata a sua volta da un'altra forza, nata da lei, e di lei più perfetta. Fu la bellezza degli dei, non la loro forza od astuzia,

(1) Una cosa bella è una gioia in perpetuo.

(2) La bellezza è verità; la verità, bellezza; ecco tutto ciò che possiamo sapere sulla terra, e tutto ciò che è necessario sapere.

che conquise i titani. Giove splende più del vecchio Crono; Nettuno è più glorioso che Oceano; Apollo, il divino cantore, più fulgido che l'antico dio del sole, Hyperion. Ecco le parole che il poeta mette in bocca ad Oceano:

« As Heaven and Earth are fairer, fairer far (1)
« Than Chaos and blind Darkness, though once chiefs;
« And as we show beyond that Heaven and Earth
« In form and shape compact and beautiful,
« In will, in action free, companionship,
« A thousand other signs of purer life;
« So on our heels a fresh perfection treads,
« A power more strong in beauty, born of us
« And fated to excel us, as we pass
« In glory that old Darkness: nor are we
« Thereby more conquer'd than by us the rule
« Of shapeless Chaos. Say, doth the dull soil
« Quarrel with the proud forest it hath fed,
« And feedeth still, more comely than itself?

---

(1) Come il Cielo e la Terra son più belli, di gran lunga più belli del Caos e delle Tenebre cieche che una volta regnarono; e come noi oltrepassiamo il Cielo e la Terra per leggiadria di forme, e volontà, e libertà d'azione, e amore, e mille altri segni d'una vita più pura ed intensa, così sui nostri passi viene una nuova perfezione, più potente in bellezza, nata da noi, e destinata a vincerci, come noi sorpassiamo in gloria le vecchie tenebre: nè siamo noi perciò da loro debellati, più che da noi l'informe regno del

« Can it deny the chiefdom of green groves?
« Or shall the tree be envious of the dove
« Because it cooeth, and hath snowy wings
« To wander wherewithal, and find its joys?
« We are such forest-trees, and our fair boughs
« Have bred forth, not pale solitary doves,
« But eagles golden-feathered, who do tower
« Above us in their beauty, and must reign
« In right thereof, for 'tis the eternal law
« That first in beauty should be first in might:
« Yea, by that law, another race may drive
« Our conquerors to mourn as we do now ».

Che questa intensa, gioconda visione del bello produca una specie di vuoto nella poesia di Keats, che manchi ad essa quella piena corrispondenza con tutti gli affetti umani

---

Caos. Dite, forse che il suolo si querela con la superba foresta ch' esso ha nutrita, ed ancora nutre, perchè di lui è più bella? Può esso negare la regalità dei verdi boschi? O che forse l' albero invidierà la colomba perchè tuba ed ha nivee penne con cui può vagare in cerca dei suoi gaudi? Noi siamo simili agli alberi della foresta, e le nostre frondi han generato, non pallide solitarie colombe, ma aquile dalle penne d' oro, la cui bellezza giganteggia al disopra della nostra, e le quali, in virtù d' essa devono regnare; poichè è legge eterna questa, che chi è supremo in bellezza sia anche supremo in potere. Sì, e, per questa legge, forse un' altra razza spingerà i nostri vincitori a piangere come noi ora.

che si trova in alcuni, nei sommi poeti, — chi ne dubita? Il dubbio, lo sconforto, la ribellione che si trovano nei poeti moderni; l'amaro pianto ed il più amaro riso di Byron, quel bisogno d'una meta più alta, d'uno scopo per la vita oltre il godimento, che fu espresso da Shelley; — queste cose non si trovano nella poesia del Keats. Egli non conobbe l'affannosa ricerca, il desiderio cieco, il sollevarsi dei flutti dell'anima verso l'ignoto, l'angosciosa pietà per il genere umano oppresso dall'ingiustizia, dalla forza, da una fatalità incomprensibile, che produssero il *Prometeo*, o non li conobbe che debolmente.

Pure, quando leggiamo il Keats, respiriamo il profumo della rosa, sentiamo il mormorio del ruscello e il canto dei boschi, siamo inondati di luce e di sole, e chi rimpiange i mesti cipressi e il singhiozzar dell'oceano?

Che la poesia del Keats non fosse compresa e gustata dai suoi contemporanei, si comprende. Troppo erano lontani quei tempi dalla sorgente d'ispirazione a cui attinse il giovane poeta. L'Europa intera vibrava ancora dall'agitazione prodotta, prima dalla Rivoluzione francese che avea suscitato in tutti i cuori nobili un entusiasmo destinato alla più

amara disillusione, poi dal terrore delle guerre napoleoniche, più tardi ancora dal grido di libertà ed indipendenza che sorse in Italia e in Grecia. L' Inghilterra inoltre era turbata da forti lotte politiche, da questioni con l' America, da ribellioni in Irlanda e in India. L' antica fede era stata scossa, ma nessuna fede novella ne aveva preso il posto; erano distrutte le opinioni dell' *ancien régime,* l' ubbidienza cieca all' autorità ecclesiastica, la lealtà cieca verso il re; e il pensiero e il sentimento affrancati non avevano trovato ancora nessun appoggio. Donde, sconvolgimenti morali, inquietudine dolorosa, tristezze, desideri incompresi, — lo spirito *wertheriano,* insomma, pervase la società d' allora. Byron che la riflettè quasi per intero, fu gustato; Shelley e Wordsworth, che le furono per molti punti superiori, non furono compresi; come poteva esserlo il sorridente poeta della bellezza?

Ma ora in Inghilterra, dove in questi ultimi anni si è prodotta una reazione verso il desiderio del godimento, l'amore alla vita, e il culto del bello, ora il Keats è tanto amato ed apprezzato che molti lo pongono primo tra i poeti, di questo secolo, almeno.

Abbiamo visto che la qualità dominante

in Keats è una sensibilità squisita, e più particolarmente, un'infinita capacità per la gioia.

Come poeta, la sua dote precipua parmi essere la fantasia. Egli stesso chiamò l'invenzione « the polar-star of poetry; » ed invero la sua immaginazione è inesauribile e di una originalità potente.

Non è la tetra, sublime maestà di Dante e di Shakspeare; non la leggiadria mistica del Tennyson; non è neppure la fulgida, gioconda, ma artisticamente contenuta fantasia dei Greci. Forse s'avvicina più a quella dello Spenser che a quella di qualunque altro poeta. Ma il Keats, veramente, non somiglia a nessuno. È — figuratevi una selva tropicale: le alte colonnate d'alberi, le cupole di rami intrecciati, la confusione d'attorcigliate liane e di piante parassite, l'erba folta occhieggiata di fiori, il ronzio degl'insetti, la voce d'uccelli smaglianti, quà una lucertola che brilla come uno smeraldo, là una serpe che sembra un monile di gioielli; e la verde penombra e gl'improvvisi sprazzi di luce; una deliziosa confusione di colori, di forme, di suoni, — una simile impressione produce sulla mente la lettura della poesia di Keats. La sua è una fantasia senza freno e senza legge; una

fantasia ricca e feconda, nutrita dal fuoco della gioventù e dalle inesauribili fonti della natura.

È il suo gran pregio e il suo gran difetto questo.

S' egli fosse vissuto non v' è dubbio che avrebbe castigata e governata questa immaginazione ardente; già nell' *Hyperion,* l' ultimo suo lavoro di qualche lena, vediamo quanto essa sia più temprata che nelle prime poesie. Nell'*Endymion* invece che ebbrezza, che orgia di concezioni belle, ridenti, suggestive, ma legate appena da un filo. Leggendo i sogni d' Endimione, i suoi viaggi meravigliosi nelle regioni sotterranee, marine ed aeree; l' evocazione dei miti antichi, Venere e Adone, Cibele, Aretusa ed Alfeo, Nettuno circondato di naiadi, Mercurio, Morfeo che viaggia per l' aria coricato sopra una nube sonnolenta, e infine la bionda Febea che si trasforma in una fanciulla dalle trecce nere, — pare di leggere un incantevole racconto di fate.

Nei lavori posteriori all' *Endymion,* come nel *Saint Agnes' Eve* e nel *Lamia,* troviamo maggior unità di concetto. *Lamia,* difatti, è scritto con un'intensità quasi dolorosa.

Sembra una protesta contro l'idea che la sapienza valga più della beltà.

« Do not all charms fly (1)
« At the mere touch of cold philosophy?...
« Philosophy will clip an Angel' s wings,
« Conquer all mysteries by rule and line,
« Empty the haunted air, and gnomed mine,
« Unweave a rainbow.... »

Il tema è preso dal greco di Filostrato: Lamia è una serpe che prende le forme di donna e si fa amare dal giovane Licio. Un savio, Apollonio, invitato agli sponsali, la scopre, e, chiamata col nome di serpe, ella si dilegua, e con lei il palazzo e le ricchezze in esso contenute.

Ma sono le poesie brevi del Keats che sono le più leggiadre e le più *vive*, se mi si concede l'espressione. Che v'ha di più squi-

---

(1) Non svaniscono forse tutti gl'incanti al contatto della fredda filosofia? La filosofia tarperebbe l' ali dell' angelo, sottometterebbe tutti i misteri a leggi geometriche, caccerebbe gli spiriti dall'aria e i gnomi dalle miniere, distruggerebbe l' ordita luce dello arcobaleno....

sito della mesta ballata: *La belle dame sans merci?* o delle strofi all' usignolo?

« Thou wast not meant for death, immortal Bird! (1)
« No hungry generations tread thee down;
« The voice I hear this passing night, was heard
« In ancient days by emperor and clown.
« Perhaps the selfsame song that found a path
« Through the sad heart of Ruth, when sick for home,
« She stood in tears amid the alien corn:
« The same that oft-times hath
« Charmed magic casements, opening on the foam
« Of perilous seas, in faery lands forlorn. »

E quanto bella l' idea contenuta nell' *Ode ad un' urna greca,* — l' eternità delle bellezze disegnatevi dall' artista: non mai quegli alberi saran nudi di foglie; non mai cesserà quel musicista dalle sue sempre nuove can-

---

(1) *Tu* non fosti destinato alla morte, augello immortale! Non te calpestano le affamate generazioni. La voce ch' io odo in questa notte già fuggente, fu udita ai tempi antichi da imperatore e da villico. Forse questa stessa canzone trovò la via al mesto cuore di Ruth quando, ripensando alla casa paterna, andava in lagrime tra le spighe della terra straniera; fosse lo stesso magico canto ha aperto i veroni a specchio dei perigliosi mari spumeggianti sopra solitarie rive.

zoni; l'altare rimarrà sempre coronato a festa; e sempre l'amante seguirà la sua donna tra i meandri del bosco,

> « For ever panting, and for ever young » (1).

E quest'ultima citazione, m'induce a fare un'altra osservazione. In Keats troviamo, non solo la fantasia, ma la passione. Intendiamoci: non la passione che si rinviene nella maggior parte dei poeti inglesi; il Keats non ha nulla del nordico. Nè vi troviamo l'amore che è vibrazione fra spirito e spirito; quell'amore che Dante fu forse il primo a comprendere, quell' amore che Shaksperare descrisse, che Milton cantò nel *Paradiso Perduto,* e Shelley nell' *Epipsychidion.* Keats ama alla greca; soltanto che, come il Petrarca,

> « Amore, in Grecia nudo, e nudo in Roma,
> « D' un velo candidissimo adornando,
> « Rendea nel grembo a Venere celeste ».

L'arte in Keats è quel che più fa difetto; e ciò si comprende. Morì troppo giovane per poter giungere alla perfetta, pura, castigata,

---

(1) Sempre anelante nella sua eterna giovinezza.

espressione del suo pensiero; ed aveva troppa ricchezza di fantasia, troppa abbondanza di vitalità poetica, per arrivarci di primo acchito, come forse avrebbe potuto fare qualcuno meno doviziosamente dotato di lui.

E il difetto d'arte si rivela in lui in tre modi: nelle ineguaglianze del poema; nella stranezza delle immagini, e nelle imperfezioni metriche.

Ora si sa che non tutto in un poema è ispirazione. L'idea, la passione da cui scaturisce lo è, naturalmente; vi saranno anche molti versi di cui le parole sembrano sposarsi senza sforzo, senza intenzione quasi, da parte del poeta. Ma nel poema così concepito vi saranno molte lacune; resta a riempirle, resta a limare, a pulire, a collegare insieme le parti in modo che non si scorgano le saldature, e questo è lavoro dell'artista. Inoltre, bisogna dirigere e contenere il sentimento e la fantasia: bisogna saper scegliere, coordinare, disporre così da formare un tutto armonioso, come fa il pittore per la sua tela; e anche questo appartiene all'artista. Ed è, l'abbiamo notato, — precisamente questa facoltà ordinatrice che manca al Keats. Egli vi sarebbe arrivato, senza dubbio. Abbiamo visto nel *Saint Agnes' Eve*, nel *Lamia* e nell'*Hype-*

rion, un progresso costante per questo riguardo. È ciò che più fa rimpiangere la sua morte prematura, Forse, se non fosse stato rapito così giovane, sarebbe stato ciò che alcuni critici inglesi hanno voluto chiamarlo, il più gran poeta inglese dopo Shakspeare.

E nei particolari scorgiamo gli stessi difetti; anzi, qualche cosa di più del difetto, quel che si potrebbe chiamare *misfatto* poetico.

Keats, come tutti i poeti di fantasia, parla per immagini; i traslati e le figure s'incontrano ad ogni piè sospinto nelle sue poesie. Ma anche quì la sua fantasia eccede. Molte, la maggior parte, delle sue figure sono bellissime, come ad esempio, per citarne poche, le seguenti:

« The moving waters at their priestly task (1)
Of pure ablution round earth' s human shores ».
« And Joy, whose hand is ever at his lips (2),
« Bidding adieu ; »

---

(1) Le acque moventi nel loro ufficio sacerdotale di puro lavacro intorno alle spiagge umane della terra.

(2) E la gioia che, con le dita alle labbra, dice sempre addio.

« As when, upon a tranced-summer night (1)
« Those green-robed senators of mighty woods,
« Tall oaks, branch-charmèd by the earnest stars,
« Dream... »

« Upon the top of Nevis, blind in mist. » (2)
« Fair creatures.... not yet dead,
« But in old marbles ever beautiful. » (3)

Ma, accanto a queste bellissime, se ne trovano altre che stuonano come un si bemolle in chiave di do. Che pensare di stranezze come le seguenti, stranezze che per altro si trovano solo nei primi lavori di Keats?

« Are not our lowing heifers sleeker than
Night-swollen mushrooms? » (4)

.... « Like dying rolls
Of abrupt thunder, when Ionian shoals
Of dolphins bob their noses through the brine. » (5)

---

(1) Come quando, in una sognante notte d'estate, in verde toga avvolti, quei senatori degli ampî boschi, le querce gigantesche, immobili sotto il maliardo potere delle stelle solenni, sognano...

(2) Sulla cima del Nevis, cieco nella nebbia.

(3) Leggiadre creature, non ancora morte, ma nei vecchi marmi sempre belle.

(4) Non son le nostre mandre più pasciute dei funghi gonfi della notte?

(5) Come morenti rulli di tuono quando ionie greggi di delfini sporgono il capo fra l' onde.

« ever press
These toying hands, and kiss their smooth ex-
cess ; » (1)
.... « Those lips, O slippery blisses ! » (2)

« So said he while his timid lips grew bold, (3)
And poesied with hers in dewy rhyme ».
« She calmed its wild hair with a golden
comb. » (4).

E in terzo luogo, nella metrica di Keats troviamo pure qualche difetto.

È vero che le leggi della versificazione inglese concedono al poeta una libertà molto più ampia di quanto concedano quelle della versificazione italiana. L'accento ha tale importanza che non si fa calcolo del numero delle sillabe atone, non solo in fine, ma anche nel mezzo del verso. Così il piede giambo e trocaico, può avere due sillabe atone invece di una, e viceversa negli

(1) Stringere sempre queste mani carezzevoli, e baciarne la pingue morbidezza.

(2) Quelle labbra, o sdrucciolevoli gaudi!

(3) Così disse mentre le sue timide labbra divennero più ardite, e poetarono con quelle di lei in rime rugiadose.

(4) Con un pettine d'oro ne calmò l'irto crine.

anapesti e nei dattili accade di trovare una sola sillaba atona invece di due.

Si ammettono inoltre nella versificazione inglese i miscugli di versi catalettici e acatalettici, gli spostamenti d' accento, e le rime imperfette. I poeti inglesi fanno rimare *love* con *move*, *ruin* con *pursuing*, *flood* con *wood*, *grass* con *was*, *hill* con *asphodel*, *Hellas* con *tell us*, e via di seguito.

Tutto questo si può fare. Ma parmi che i migliori poeti, nelle migliori opere loro, abbiano usato parcamente di questa libertà, parcamente, e non senza una buona ragione, o per rompere la monotonia d' un ritmo troppo uguale, o per evitare che divenisse stucchevole la cadenza della rima baciata, e così via. Keats invece, nelle sue prime poesie, inclina ad abusarne, colla giovanile impazienza dei freni, e il giovanile impeto di ribellione contro le leggi.

Concludendo, il Keats fu un bel fiore che non ebbe il tempo di sbocciare, di mostrarci tutta la leggiadria delle sue forme, di darci tutto il suo dolce profumo.

E sulla mesta, solitaria tomba, dove si leggono quelle sconsolate parole, — « Here lies one whose name was writ in water »,

— ci uniamo al lamento di Shelley per il giovane *Adonais*:

« He will awake no more, oh, never more! (1)
« Within the twilight chamber spreads apace,
« The shadow of white Death »....
« Alas! that all we loved of him should be, (2)
« But for our grief as though it had not been,
« And grief itself be mortal! »

E dopo Shelley ripetiamo le parole consolanti:

« Peace, peace! he is not dead, he doth not sleep; (3)
« He hath awakened from the dream of life —
« He hath outsoared the shadow of our night;
« Envy and calumny and hate and pain,
« And that unrest which men miscall delight,
« Can touch him not and torture him again....
« And he is gathered to the kings of thought
» Who waged contention with their time's decay,
« And of the past are all that cannot pass away ».

---

(1) Non si sveglierà più, non più! Nella penombra della stanza, rapida s' estende l' ombra della bianca Morte!...

(2) Ahi! che tutto ciò che abbiamo amato in lui debba essere, fuorchè pel nostro dolore, come se non fosse stato, e il dolore stesso, mortale!

(3) Tacete! egli non è morto, egli non dorme, egli si è destato dal sogno della vita..... egli sorvola l'ombra della nostra notte; l'invidia e la calunnia e l'o-

No, il suo nome non fu scritto sul flutto, il suo nome è di quelli che non muoiono. Trascurato nel torbido periodo di convulsioni in cui visse, ora, nella nuova reazione verso il culto del bello e l'amore alla vita, poeta prediletto della gioventù inglese, egli potrà, a seconda dello spirito dei tempi, esser più o meno ammirato, più o meno amato, ma il suo nome rimarrà sempre scritto nei cuori capaci d'adorare la bellezza in tutte le sue manifestazioni, e capaci di rallegrarsi in essa; nei cuori che, come lui, amano i fiori e le fonti, il sole e l'aure, il canto degli uccelli e gli occhi della notte, le foreste ed il mare, l'amore e la luce e i miti leggiadri d'Ellade sorridente.

---

dio e il dolore, e quell'agitazione che gli uomini mal chiamano godimento, non lo possono più toccare e torturare.... ed egli è accolto fra i re del pensiero che mossero guerra contro il decadimento dei tempi loro, e sono del passato la sola cosa che non può passare.

D'alcune forme metriche antiche rinnovate dai poeti moderni.

Nulla di più interessante e piacevole che il poter passare alcune ore a sfogliare qualche raccolta d'antiche poesie, sepolte sotto il cumulo dei secoli e vedere come si è cambiato e sviluppato e complicato il pensiero dell'uomo, e con esso la sua parola, e sentire che nondimeno, l'intima sua natura è sempre la stessa, e che tutta una folla di sentimenti e di passioni ci unisce in ispirito a quel passato così lontano. E interessante è ancora il rimontare la corrente poetica e rintracciare — sebbene a stento, fra gli sdoppiamenti e le numerose esitazioni e lacune — lo sviluppo delle diverse forme poetiche fino alle oscure sorgenti dove l'origine della poesia letteraria si perde nell'origine della poesia popolare, e ci troviamo sulla soglia d'un mistero. Nè questo è tutto. Spira da quelle antiche poesie, come da tutto ciò ch'è vetu-

sto, un profumo indefinibile che affascina e soggioga, e il cui incanto non riusciamo a spiegarci. È un incanto indipendente dalla sua bellezza intrinseca, quantunque questa l'accresca: è lo stesso piacere che proviamo nel vedere i messali illuminati, le curiose sculture gotiche, i mobili dei secoli passati, le vecchie lampade di bronzo, gli ornamenti rinvenuti nelle tombe etrusche, o ancora le spighe secche di lavanda, e le foglie di rosa appassite, dimenticate per lungo tempo fra le pieghe candide dei lini o le pagine ingiallite d'un libro, — tutto, insomma, ciò che ci parla allo stesso tempo di vita e di morte, che ci fa pensare ad una freschezza e a una grazia di cui ci rimane un nebbioso ricordo, ma che abbiamo perduto per sempre.

Non è meraviglia, dunque, che i poeti di quei tempi in cui l'umanità si è sentita sfinita e invecchiata, si sieno rivolti alla poesia degli albori, e abbiano cercato di riprodurre le sue forme, forse come leggiadra e aristocratica affettazione, forse coll' inconscio desiderio di cogliere l' inafferrabile incanto che ne emana. Così ai giorni nostri si è creata in Italia, in Inghilterra e in Francia, una moda medioevale in poesia, effimera e senza vita come tutto ciò ch' è arte d' imitazione,

ma non priva d'una certa grazia. E non privo d'interesse sarà forse il parlare di quelle vecchie poesie e delle loro rinnovazioni moderne.

Nella notte s' avvolgono ancora le origini della poesia neo-latina, e ardua cosa sarebbe il tentare di spiegarne la formazione nella gran scarsezza di documenti letterarî e musicali, e nella totale ignoranza del ballo che accompagnava questa poesia e che dovette influire non poco sul suo sviluppo. Pure è lecito supporre che esistesse sempre nel Lazio una poesia fondata, non sulla quantità ma sull' accento, come più conforme, al genio della lingua, e che accanto alla poesia metrica letteraria, nata per imitazione della greca, continuasse a fiorire una poesia ritmica popolare, usata dai soldati nei loro canti di trionfo e dai contadini nelle loro feste campestri e nel culto delle loro divinità (1). È leci-

(1) Abbiamo dei tempi di Cesare i versi seguenti:

« Cæsar Gallias subegit, Nicomedes Cæsarem.
Ecce Cæsar nunc triumphat, qui subegit Gallias;
Nicomedes non triumphat qui subegit Cæsarem. »

e del III secolo,

« Mille Francos, mille semel Sarmatas occidimus.
Mille, mille, mille, mille, mille Persas quærimus ».

to ancora supporre che la Chiesa cristiana adottò il canto del popolo, come adottò la sua arte, le sue feste, e anche in parte le sue superstizioni, modificandole e assimilandole, come tutte le cose vive modificano e assimilano le cose morte (1); e che fu nel seno di essa che, durante i torbidi tempi delle invasioni barbare, si conservò e si sviluppò questo canto popolare mentre la poesia letteraria latina moriva lentamente. È lecito immaginare come di grado in grado s'introdusse l'assonanza, e i versi si aggrupparono in coble (2) di due o tre, le quali, col doppio processo dello sdoppiamento e della sovrapposizione diedero origine alle strofi di quattro, sei, otto versi, e alla varia disposi-

(1) Difatti gl' inni cristiani latini sono fondati sul ritmo e non sulla quantità: il *Stabat Mater*, il *Dies irae, Jesu mi dulcissime, Magne Pater Augustine, Ad perennis vitæ fontem*, ed altri tanti come pure i versi latini che s'alternano coi versi romanzi nei vecchi *misteri*, Vi si trova anche spesso l'assonanza.

(2) Son poco dotta in etimologia, ma mi sembra che la parola *cobla* non sia che la forma provenzale della parola *couplet*, e che questa dovesse in origine significare, quel che anche adesso significa in inglese, una coppia di versi. Doveva esistere anticamente per il gruppo di tre versi, la parola *triplet*, e in inglese esiste infatti tuttavia.

zione delle assonanze. (1) Possiamo anche facilmente capire come il ritornello, — in principio un semplice grido come quello che termina i canti coi quali i bambini accompagnano i loro giochi (2), — prese a poco a poco la lunghezza dell'emistichio e dell'intero verso, e si fece poi di più versi fino a raggiungere la lunghezza della strofe stessa.

Comunque sia, al XII° secolo, e forse anche prima, esistevano in lingua d'oïl e in lingua d'oc quattro generi diversi di poesia che offrono tutti una singolare somiglianza l'uno coll'altro e con la laude sacra. Sono la *rotrouange*, *l'aubade*, il *noël* e la *romance*, e in tutti troviamo una cobla, o due sovrapposte, di due o di tre versi, talvolta con una sola assonanza, talvolta con due assonanze diverse, più un ritornello, forma esistente pure in un frammento di *Preghiera della Vergine* che ha tre endecasillabi con assonanza e il ritornello — (3)

> « Sans nul confort,
> Triste sera ma vie jusques à la mort. »

---

(1) V. G. A. Cesareo — *Le origini della poesia lirica in Italia* p. 80-100.

(2) V. Pitré — *Canti popolari siciliani.*

(3) Anche « in un canto del mistero « Des vierges sages et des vierges folles: » (Raynouard, vol. II)

Del XII secolo abbiamo in provenzale due *aubades*, la prima di endecasillabi tronchi (A A A) col ritornello « Oi deus, oi deus, de l'alba ! tant tost ve; » la seconda di endecasillabi pure (A A B B) col ritornello « Et ades sera l'alba ». (1) Abbiamo ancora una *aubade* francese della fine dello stesso secolo, in cui il ritornello varia alquanto di strofe in strofe. Ecco la prima:

Gaite de la tor (2)
Gardez en tor
Les murs, se Deus vos voie;
C' or sont a sejor
Dame et seignor
Et larron vont en proie.
Hu, et hu, et hu, et hu !
Je l' ai vu
La juz soz la coudroie,
Hu, et hu, et hu, et hu!
A bien pres l' occiroie.

« Oiet, virgines, ainsi que vos dirum,
Aisex presen, que vos comandarum;
Atendet un espos, Jeshu Salvaire a nom.
Gaire no i dormet
Aisel espos que vos hor ' atendet. »

(1) Bartsh. *Chrestomathie provençale.* Altre *aubades* si hanno pure di Folchetto di Marsiglia, di Hugues de la Bachelerie e d'altri, molto più complicate di forma che non queste più antiche.

(2) Bartsch—*Chrestomathie de l' ancien français.*

La *rotrouange* (in provenzale, *retroencha)* aveva lo stesso schema con un verso solo di ripresa. È una specie di *rotrouange* la famosa canzone che Riccardo Cuor di Leone fece durante la sua prigionia, consistente di cinque endecasillabi monorimi e d'un settenario tronco che è ritornello, quatunque vari un poco da una strofe all'altra. Altra strofe di *rotrouange* è la seguente; di cui non ho sott'occhio la forma originale:

Toujours vais merci criant:
Amour, suis votre servant,
Ne m' avez donné néant
De secour.
J'ai à nom malheureux d' amour.

Più tardi il ritornello s'incorporò nella strofe, come nella *rotrouange* di Jaques de Cambrai (XIII secolo) di settenari *a a a a b*, *a b*.

Più antichi ancora delle *aubades* e delle *rotrouanges* sembrano essere i *noëls* e le *romances.* Il *noël* provenzale « Mei amic et mei fiel » (*a a a* più ritornello) è dell' XI secolo. Un altro *noël* anglo-normanno comincia così:

Seigneurs, or donc écoutez-nous; (1)
De loin sommes venus à vous
Chercher Noël,
Car l' on nous dit qu 'en cet hôtel

(1) Forma rimodernata.

Il tient sa fête solennel
A pareil jour.
Dieu donne à ceux joie et amour
Qui servent Noël en sa cour!

Le *romances*, o *chansons de toile*, erano di genere narrativo, e servivano a distrarre le dame e le donzelle mentre tessevano o ricamavano. Narrano per lo più una semplice leggenda d'amore, e si somigliano fra di loro *Belle Isabiaus*, *Belle Beatris*, *Belle Doette*. Una delle più antiche (principio del XII secolo) comincia così:

Quant vient en mai, que l' on dit as lons jors (1)
Que Franc de France repairent de roi cort,
Reynauz repaire devant el premier front.
Si s' en passa lez lo mes Erembor,
Ainc n' en deigna le chief drecier amont.
E! Reynaut amis!

Un' altra della stessa epoca ha strofi di tre endecasillibi a un' assonanza e il ritornello « *Vante l' ore et li raim crollent:—Ki s' entraimment soweif dorment* » (1).

---

(1) Bartsch - *Chrestomathie de l' ancien français*

Un'altra, molto carina, è la *Belle Doette.*

Bele Doette as fenestres se siet (1)
Lit en un livre, mais au cuer ne l' en tient;
De son ami Doon li ressovient,
Qu 'en autres terres est alez tornoier.
E or en ai dol.

Uns esciuers as degrez de la sale
Est dessenduz, s 'est destrossé sa male;
Bele Doette le degres en avale,
Ne cuide pas oïr novele male.
E or en ai dol.

Bele Doette tantost li demanda:
« Ou est messires que ne vis tel pieca? »
Cil ot tel duel que de pitié plora.
Bele Doette maintenant se pasma.
E or en ai dol.

Queste più antiche tra le forme metriche sembrano esser cadute in disuso dopo il tredicesimo secolo per dar luogo alle canzoni, alle ballate, ecc.; e non sembrano neppure essere in molto favore presso i poeti moderni. Longfellow ha un *noël* in francese, indirizzato ad Agassiz in occasione del Natale 1864, e ne imita inoltre, la forma in diverse poesie, come *Christmas Bells, Song, The Rainy Day, Excelsior.* Alcune *romances* sul ge-

(1) Bartsch — *Altfranzösische romanzen und pastourellen.*

nere antico ce li dà Millevoye: *Le premier baron chrétien, L' adieu de la jouvencelle, La fleur du souvenir.* Théodore de Banville ha un poemetto *Loys,* che si potrebbe chiamare una specie di *romance.* Le forme metriche con ritornello sono del resto comuni a tutti i popoli.

Non dissimile dalla *rotrouange* era in principio ciò che in Provenza prese il nome di *danse* e *ballade*, e in Francia (1) si disse *ballette.* La strofe seguente di una *ballade* del duecento lo dimostrerà.

A l' entrada del tems clar eya (2)
Per joya recomencar, eya,
E per jelos irritar, eya,
Vol la regina mostrar
Qu 'el es si amoroza.
Alavi, alavi, jelos,
Laissas nos, laissas nos
Ballar entre nos, entre nos.

Ma vi si portarono presto delle modicafizioni; si cominciò a limitare a tre il numero delle strofi e a ripetere il ritornello in

(1) Come s' intendeva allora.

(2) Bartsch—*Chrestomathie provençale.*

principio della prima strofe. Ecco il principio di una *ballette:*

Suis sous bonne étoile née, (1)
Car ai bel ami.
J' aime bien et suis aimée
Et j' ai mon amour donnée
À celui qui beaucoup m' agrée,
Je lui dois merci.
Suis sous bonne étoile née,
Car j' ai bel ami.

Una ballata di Sordello ha pure questa forma. Eccone la prima strofe:

Aylas! e que m fan miey huelh (2)
Quar no vezon so qu 'ieu vuelh !
Er quan renovella e gensa
Estius ab fuelh et ab flor,
Pus mi fai precx, ni l'agensa
Qu 'ieu chant e m lais de dolor.
Silh qu 'es domna de Plazensa
Chanterai, sitot d' amor
Muer, quar l' am ses falhensa:
E pauc vey lieys qu 'ieu azor.
Aylas! e que m fan miey huelh
Quar no vezon so qu 'ieu vuelh!

Simile alla prima *ballade* citata è la *dan-*

(1) Forma rimodernata.
(2) Raynouard; *vol. III.*

za seguente che ha un verso solo di ripresa, come le *ballades* posteriori.

Pres soi ses faillensa (1)
En tal benevolensa
Don ja ne partrai;
E quan me pren sovenensa
D' amor cossi m vai,
Tot quam vei m 'es desplazensa,
E tormentz qu 'ieu n 'ai m 'agenza
Per lieis qu ieu am mai.
Hai! s' en brieu no la vei, brieument morai!

Di queste due forme, la prima, se ben si osserva, non ha riscontro nella ballata italiana, e la seconda, la forma usata da Sordello si trova sì, ma nella frottola del quattrocento, quando già da un pezzo era cessata in Italia l' influenza provenzale, quando anzi l' influenza italiana si preparava a penetrare in Francia. Sembra evidente che in tutti e due paesi, la ballata, forma essenzialmente popolare in origine, abbia conservato la sua indipendenza.

Ed ora segue un periodo di oscillazioni prima che la *ballade* prenda la sua forma definitiva, già fissata ai tempi di Eustache Deschamps. E in queste oscillazioni essa viene ad accostarsi alla ballata italiana. Difatti, in al-

(1) Raynouard, vol. II.

cune ballate del trecento troviamo il ritornello soltanto in principio, e l' ultimo verso di ciascuna strofe rima con esso. È come la ripresa e la volta della ballata italiana, ma non c' è traccia di prima e seconda mutazione, nè la volta è sempre simile alla ripresa, ciò che mi fa pensare che anche questa forma della ballata, sviluppatasi dopo la ballata italiana, ma prima assai dell' influenza italiana in Francia, sia nata per svolgimento naturale, e non per imitazione.

La prima strofe d' una di queste ballate corre così:

> *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire* (1)
> *Per mon marit, quar nel voil nel desire.*
> Qu'eu beus dirai per que son aissi drusa,
> Quar pauca son, joveneta e tosa,
> E degr' aver marit dont for jojosa,
> A cui toz temps pogues jogar e rire...

Abbiamo dunque: 1, la ballata colla ripresa in fine d' ogni strofe; 2, la ballata di cui la prima strofe comincia colla ripresa, che si trova anche in fine d' ogni strofe; 3, la bal-

(1) Nel Raynouard questa ballata ha il ritornello *Coindeta sui,* ripetuto dopo il primo, secondo e quarto verso. La forma che ho data si trova nel Bartsch, *Chrestomathie provençale.*

lata con la ripresa in principio, e con una volta di cui l'ultimo verso rima con l'ultimo della ripresa (1).

Secondo ogni probabilità, queste tre forme continuarono ad esistere contemporaneamente, e ciascuna di esse diede origine a un genere diverso di componimento poetico. Dalla prima sembra essersi sviluppata la *ballade* del quattrocento; dalla seconda si formarono, con una modificazione semplice, ma importante, il *triolet*, il *rondel*, il *rondeau*; una modificazione della terza forma fu forse il *vireli*.

Sino al quattrocento la forma metrica più in voga è la canzone, ma in tutto il quattrocento la ballata usurpa il suo posto. Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Froissart, Charles d'Orléans, François Villon, Clément Marot, e i loro contemporanei meno rinoma-

(1) Le due prime forme sono le più antiche, e sembrano aver preceduto la terza di qualche secolo, giacchè ne troviamo diversi esempi nelle poesie dell' XI e XII secolo. In queste forme si scrissero anche molte *pastourelles* e *romances*. Nella raccolta del Bartsch, *Altfranzösische romanzen und pastourellen*, una quarantina delle *pastourelles* hanno la prima forma, e nella seconda forma sono scritte le *romances* n. 23 24, 25, 26, 45 del I. libro e la *pastourelle* libro II, n. 35. In questa seconda forma abbiamo pure la vecchia cantilena provenzale *de la Sancta Maria Magdalena*.

ti (1), tutti scrivono *ballades*. La sua forma è ora fissa nelle linee generali, ed è sensibilmente diversa dalla primitiva. Il ritornello è limitato a un verso solo; le strofi, nella *ballade* ordinaria, sono tre, ed hanno le stesse rime; il componimento si chiude spesso con un *envoi*, come le canzoni dei trovatori. La strofe si può dividere in due parti: la prima è sempre (2) di quattro versi a rime alternate, e può considerarsi come formante la prima e seconda mutazione; l'altra forma la volta, e il suo ultimo verso è, naturalmente, il ritornello, mentre il primo rima spesso con l'ultimo della mutazione. Il numero dei versi della volta non era determinato; spesso era di tre, quattro, o sei versi, più di rado, di cinque, sette, otto o nove, e una *ballade* di Charles d'Orléans ha la volta di undici versi. I versi della volta era-

(1) Philippe d'Artois, Jean Boucicaut, La Trémouille, Jean de Lescurel, Guillaume de Machaut, Guillaume Crétin, Roger de Collerye. Più tardi scrissero alcune ballate Voiture, Sarrazin, La Fontaine.

(2) Non è del tutto esatto; una *ballade* di Francesco I. ha la prima parte di sei versi, e lo schema strofico A A B, A A B, B C - C. Ma è la sola che offra questa particolarità, almeno, tra quelle che ho esaminate, e ne ho esaminate parecchie.

no quasi sempre a rime baciate, fuorchè i due che precedevano immediatamente il ritornello. Potevano essere endecasillabi, novenarî giambici, ottonarî, settenarî, ma la *ballade* di endecasillabi con la volta di quattro versi divenne la più comune. L'*envoi* consisteva generalmente di quattro o cinque versi (di cui l' ultimo era il ritornello) con le stesse rime della volta (1). La seguente è una *ballade* di Charles d' Orléans.

I.

En la forest d' ennuyeuse Tristesse
Un jour m' avint qu' à part moy cheminoye;
Si rencontray l' amoureuse déesse
Qui m' appella, demandant où j 'aloye.
Je respondy que par fortune estoye
Mis en exil, en ce bois longtemps a,
Et qu' à bon droit appeller me pouvoye
L' omme esgaré qui ne scet où il va.

II.

En souriant, par sa très grant humblesse
Me respondy: « Amy, se je sçavoye
Pourquoy tu es mis en ceste destresse
À mon pouvoir voulentiers t' aideroye:

(1) Il trattato di poetica pubblicato nel 1493 da Henri de Croi, dà tutte le regole sopraccennate per la ballata, e un' altra che non mi pare fosse generalmente osservata, che cioè la strofe dovesse avere tanti versi quante v' erano sillabe nel ritornello.

Car ja pieça je mis ton cueur en voye
De tout plaisir; ne sçay qui l'en osta:
Or me desplaist qu' à présent je te voye
L' omme esgaré qui ne scet où il va ».

III.

« Hélas! dis-je, souveraine princesse,
Mon fait sçavez; pourquoy le vous diroye?
C' est par la mort, qui fait à tous rudesse,
Qui m' a tollu celle que tant amoye,
Et qui estoit tout l' espoir que j 'avoye,
Qui me guidoit, si bien m' acompagna
En son vivant, que point ne me trouvoye
L' omme esgaré qui ne scet où il va ».

Envoi

Aveugle suis, ne sçay où aler doye;
De mon baston, affin que ne forvoye,
Je vais tastant mon chemin ça et là.
C' est grant pitié qu'il convient que je soye
L' omme esgaré qui ne scet où il va.

Una *ballade* era pure il *chant royal,* che consisteva di cinque strofi di undici versi endecasillabi con cinque rime (A B A B, C C D D E D - E) e di un *envoi* che poteva avere da cinque a otto versi.

Ultimamente in Inghilterra la poesia medioevale francese è stata studiata e imitata con amore. Già una prima traduzione d' una delle *ballades* di Charles d' Orléans fu data dal Longfellow. In questi ultimi tempi Char-

les d' Orléans e Villon sono stati tradotti da Swinburne, John Payne, Andrew Lang; e non solo sono stati tradotti, ma ancora imitati, dalla nuova generazione di poeti inglesi, fra i quali E. W. Gosse si segnala per esser stato il primo ad importare il *chant royal.* Tuttavia la supremazia in questo genere rimane ad Andrew Lang, che ne ha pubblicate diverse in *Ballades in Blue China, Rhymes à la Mode*, *The Library*, *Books and Bookmen.* Eccone una:

« ALL THESE FOR FOURPENCE » (1)

Oh, where are the endless romances
Our grandmothers used to adore?
The knights with their helms and their lances,
Their shields and the favours they wore?
And the monks with their magical lore?
They have passed to oblivion and *Nox,*
They have fled to the shadowy shore, —
They are all in the fourpenny-box.

---

(1) « *Tutti a otto soldi.* » Oh, dove sono i romanzi interminabili che le nostre nonne adoravano? — i cavalieri cogli elmi e con le lance, cogli scudi e i favori che portavano? E i frati colla loro scienza magica? Son passati all' oblio e alla notte, son iti al regno dell' ombre, sono tutti nella cassa di otto soldi.

E dove sono le fantasie poetiche in cui si dilettavano i nostri padri nei tempi passati? l' espansioni melodiche della rima, i poemi epici di venti can-

And where the poetical fancies
Our fathers rejoiced in of yore?
The lyric's melodious expanses,
The epics in cantos a score?
They have been and are not: no more
Shall the shepherds drive silvery flocks,
Nor the ladies their languor deplore —
They are all in the fourpenny-box.

And the music, the songs and the dances?
And the tunes that time may not restore?
And the tomes where Divinity prances?
And the pamphlets where heretics roar?
They have ceased to be even a bore, —
The Divine and the Sceptic who mocks, —
They are *cropped* they are *foxed* to the core;
They are all in the fourpenny-box.

ti? Sono stati e non sono; più non condurranno i pastori le loro greggi argentine, nè s' impietosiranno le dame sul loro languore. — Sono tutti nella cassa di otto soldi.

E la musica, le canzoni ed i ballabili? e le melodie che il tempo non può rinnovare? e i tomi dove la teologia fa pompa di sè? e gli opuscoli dove urlano gli eretici? Hanno persino cessato di essere una seccatura, — il teologo e lo scettico che deride, — sono rosi, sono macchiati fino al centro; sono tutti nella cassa di otto soldi.

Envoy. Il sole vi batte sopra, le tempeste si riversano su quella cassa senza coperchio nè serratura,

ENVOY.

Suns beat on them, tempests down pour
On the chest without cover or locks,
Where they lie by the bookseller 's door;
They are all in the fourpenny box.

In Francia la *ballade* di Charles d' Orléans e di Villon è stata risuscitata da Théodore de Banville, il gran cultore delle forme metriche antiche. Egli scrisse le *Trente-six ballades joyeuses,* imitazioni del Villon anche pel contenuto, e alcune altre. Una delle più graziose è la seguente:

BALLADE EN QUITTANT
LE HAVRE-DE-GRACE (1)

Enfin je pars, et voici le navire.
Adieu, Paris joyeux! adieu, tombeau!
Vis sans savoir que Misère soupire,
Maigre, et saignant sur son vieil escabeau,
Et ses seins nus mal couverts d' un lambeau.

---

dov' essi giacciono davanti alla porta del libraio; sono tutti nella cassa di otto soldi.

Alcuni librai di Londra hanno l' uso di tenere alla porta del loro negozio una cassa dove si gettano alla rinfusa libri, musica, romanze, tutto il vecchiume che nessuno vuol comprare e che perciò si vende a prezzo derisorio. *Cropped* e *foxed* sono gergo del mestiere.

(1) Diciottesima delle *Trente-six ballades joyeuses.*

Vis dans ta haine et dans ton avarice;
Moi, je m' envole au gré de mon caprice.
La voile s' enfle, éprise de l' éther,
Et, délivré, j' invoque ma nourrice,
La mer aux flots tumultueux, la mer!

Adieu prison où pleura mon martyre!
Adieu Gobsecks à l' âme de corbeau!
La vague est là qui me berce et m' attire;
L' archer divin, jeune, féroce et beau,
A sur la mer secoué son flambeau.
Dans sa splendeur, comme une impératrice,
Elle sourit, la grande séductrice;
Et je respire, ivre du gouffre amer,
Pour que son souffle odorant me guérisse,
La mer aux flots tumultueux, la mer!

J' entends passer comme un accord de lyre.
O Lovelace en habit bleu barbeau,
Féru d' amour pour une tirelire,
Paris, adieu! garde tes Mirabeau,
Et Ferraris et Juliette Beau!
Amuse-toi; que ton été fleurisse.
J' ai sous mes pieds la sainte inspiratrice
Dont l' âpre haleine a pénétré ma chair,
La grande mer, la mer consolatrice,
La mer aux flots tumultueux, la mer!

ENVOI.

Toi, cœur blessé, ferme ta cicatrice.
L' algue éplorée aux verts cheveux lambrisse
Le roc; je vois briller au soleil clair
La verte plaine où le flot se hérisse,
La mer aux flots tumultueux, la mer!

Il De Banville ha pure un *chant-royal,* intitolato *Monsieur Coquardeau,* e una ballata all' antica, come quella che abbiamo citato del Sordello, e che l' autore chiama invece *ronde.*

Sur les gazons verts, le soir nous dansons, (1)
Au clair de la lune, au bruit des chansons.

Tout brûlant d' amour, le Ciel dit à l' Onde:
Je ne puis descendre et baiser tes flots,
Ni dans tes beaux yeux, par le soir déclos,
Voir se refléter ton âme profonde.

Sur les gazons verts, le soir nous dansons,
Au clair de la lune, au bruit des chansons.

La Rose s' entr' ouvre, et dit à l' Etoile:
Que n' ai-je, ô ma fleur! des ailes d' oiseau,
Puisque la madone, avec son fuseau,
File un blanc nuage, et t' en fait un voile!

Sur les gazons verts, le soir nous dansons,
Au clair de la lune, au bruit des chansons, ecc.

Anche Millevoye imita questa forma nella ballata *La feuille du chêne.*

In Italia hanno ultimamente rinnovata la ballata del duecento e la sua sorella, la frot-

---

(1) *Les stalactites.*

tola del quattrocento, il D' annunzio, il Picciola, il Mazzoni, il Severino Ferrari ed altri; nessuno, però, ha imitato la ballata francese.

Tornando addietro: una modificazione della ballata, una fusione, per così dire, della seconda e della terza delle forme a cui ho accennato, è il *vireli*, (1) Il *vireli* comincia con una ripresa o ritornello; ogni strofe si divide in due parti, di cui la seconda, la volta, è simile al ritornello nel numero e nella dimensione dei versi e nelle rime, e dopo ogni strofe si ripete il primo verso del ritornello. Le strofi sono generalmente due.

Il *vireli* fu usato principalmente da Eustache Deschamps da Froissart e da Christine de Pisan. Citerò la prima strofe d' un *vireli* di quest' ultima.

Ripresa

Belle ou il n' a que redire
De qui l' en ne peut mesdire
Sans mentir,
Or vous vueilliez consentir
A estre de mes maux mire;
Car amours m' a fait eslire
Vous que j' aim sanz alentir.

---

(1) Generalmente si dice *virelai*, ma i professori francesi preferiscono la forma *vireli*, come la più corretta.

I. Strofe

Regardez ma voulenté,
Et comment entalenté
    Suis par désir
D' obéir à vo bonté;
Car vous avez surmonté
    A vo plaisir
Mon cuer qui ne peut desdire
Vo vueil, mais trop grief martire
    Fault sentir
A moi qui m' en vueil partir
Pour riens, car je ne desire
Fors vous, sanz y contredire,
Que j' aim sanz ja repentir,
Belle ou il n' a que redire.

Del resto, questa forma così complicata e difficile cadde presto in disuso, e non credo che vi sia altri che Théodore de Banville, l' acrobata delle rime, che abbia tentato di rinnovarla, e il suo *virelai* non somiglia a quelli del medio evo.

Fin dal XII secolo, però, s' introdusse nella *ballette* una modificazione che ebbe fortuna e che produsse tre forme metriche diverse. Fu la ripetizione d' una parte del ritornello nel corpo stesso della strofe.

Si dette a questa forma metrica il nome di *rondeau* e *rondel*, ed in principio essi erano evidentemente accompagnati, come la *ballette*,

dal ballo, un ballo a tondo, come indica il nome stesso. Ecco due *rondels* del XIII. secolo, tutti e due di Willamme d'Amiens.

I

Prendes i garde (1)
S'on mi regarde,
S' on mi regarde
Dites le moi.
C' est tout la jus en ces boschages.
Prendes i garde
S'on mi regarde!
La pastourete
Ci gardoit vaches :
« Plaisans brunete,
A vous m' octroi. »
Prendes i garde
S' on mi regarde,
S'on mi regarde
Dites le moi.

II

Jamais ne serai saous
D' esgarder la vairs ieus dous
Qui m' ont occis.
Onques mais si au desous
(Jamais ne serai saous)
Ne fus nus cuers amourous
Ne ja n' ert a tant rescous.

---

(1) Bartsch — *Chrestomathie de l' ancien français.*

Quant muir tous vis.
Jamais ne serai saous
D' esgarder les vairs ieus dous
Qui m' ont occis.

Come si vede il *rondel* o *rondeau* non è che la prima strofe della *ballette* che ha la ripresa in principio e in fine di strofe, colla sostituzione di uno o due versi della ripresa al secondo della strofe.

Questa forma ebbe più tardi il nome di *triolet*, e fu sottoposto a regole più strette. Il *triolet* deve consistere di otto versi a due sole rime. Esso si divide in tre parti; la prima sono i due versi della ripresa, la seconda ha un verso che rima col primo della ripresa, più questo stesso primo verso della ripresa, la terza ha due versi di strofe con la stessa disposizione di rime della ripresa, e seguiti dalla ripresa stessa. Lo schema è dunque *a b, a-a, a b-a b*.

Questo piccolo componimento, aggraziato, ma alquanto monotono, e atto soltanto ad esprimere un sentimento fugace e leggero, è stato molto imitato dai poeti inglesi e francesi d' oggigiorno. Alcuni ne troviamo in Swinburne, John Payne, Andrew Lang, ma questi usano di preferenza i *rondeaux* e le *ballades*. Miss May Frobyn tentò pure questa forma

e Mary F. Robinson ha una serie di *triolets,* intitolata *Fiammetta.* Ma il poeta che più l'ha adoperata è Austin Dobson, il quale ne ha pure una serie, *Rose-Leaves.*

I intended an ode, (1)
But it turned into triolets.
It began à la mode :
I intended an ode,
But Rose crossed the road
With a bunch of fresh violets ;
I intended an ode,
But it turned into triolets.

E due *triolets* molto carini di Harrison Robertson trovo nel *Century* del 1883.

I.

This kiss upon your fan I press — (2)
Ah ! Sainte Nitouche, you don't refuse it !
And may it from its soft recess —
This kiss upon your fan I press —
Be blown to you, a shy caress,
By this white down, whene'er you use it.
This kiss upon your fan I press —
Ah! Sainte Nitouche, you don't refuse it!

---

(1) Intendevo scrivere un'ode, ma si cambiò in *triolets.* Cominciava alla moda : intendevo scrivere un'ode, ma Rosa attraversò la via con un mazzetto di viole fresche ; intendevo scrivere un ode, ma si cam- in *triolets.*

(2) Questo bacio imprimo sul vostro ventaglio — Ah ! Santa Non-mi-toccare non lo rifiutate ? e possa

II.

To kiss a fan!
What a poky poet!
The stupid man,
To kiss a fan,
When he knows that he can —
Or ought to know it —
To kiss a fan!
What a poky poet!

In Francia il *triolet* è stato risuscitato da Théodore de Banville, come egli stesso ci fa sapere: « *Me, me adsum qui feci.* C'est moi qui ai ressuscité le vieux Triolet, petit poème bondissant et souriant, qui est tantôt madrigal, tantôt épigramme, et mon idée a eu tant de succès que le genre est revedenu populaire; on a fait des triolets aussi nombreux que les étoiles du ciel. Mais pas toujours comme il aurait fallu les faire, car le bon Triolet doit de toute nécessité offrir une étran-

---

dal suo dolce nido — questo bacio imprimo sul tuo ventaglio — esserti mandato come una timida carezza da queste piume bianche, ogni volta che lo adoperi; questo bacio imprimo sul tuo ventaglio — Ah! Santa Non-mi-toccare, non lo rifiuti?

Baciare un ventaglio! L' idiota d' un poeta! Che sciocco, baciare un ventaglio, mentre sa che potrebbe — o dovrebbe saperlo — baciare un ventaglio! l' idiota d' un poeta!

getè, une surprise d'assonances répétées, sans jamais rien perdre de sa légèreté et de sa grâce ». Citerò due *triolets* del de Banville, uno che piace a me, e un altro che esemplifica ciò che, secondo l'autore, dovrebbe essere il « bon triolet », dove si trovano precisamente « la stranezza, la sorpresa d'assonanze ripetute »:

Si j'étais le Zéphyr ailé
J' irais mourir sur votre bouche.
Ces voiles, j' en aurais la clé
Si j' étais le Zéphyr ailé.
Près des seins pour qui je brûlai
Je me glisserais dans la couche.
Si j' étais le Zéphyr ailé
J' irais mourir sur votre bonche.

Quand ils sont joués par *Néraut*
Tous les *rôles* portent leur *homme.*
Les *rôles* ont tous *un air haut*
Quand il sont joués par *Néraut.*
A *Nérac*, *Néraut*, *en héraut,*
Fut pareil à *Néro* dans *Rome.*
Quand ils sont joués par *Néraut,*
Tous les *rôles* portent leur *homme.*

Nel quattrocento il *rondeau* o *rondel* (i due nomi sono adoperati senza distinzione) è un componimento a prima vista abbastanza diverso dal *triolet* o *rondeau* primitivo. Esso fu

principalmente usato da Charles d' Orléans. La contessa d' Orléans, e i poeti e verseggiatori, come Villon e Robertet, Gilles des Ourmes e Cadier, che ebbero per qualche tempo residenza alla corte di Blois, centro di belle lettere nel suo secolo, lo imitarono.

Ho detto che il *rondel* di Charles d' Orléans differisce a prima vista abbastanza dal *triolet.* Difatti, se prendiamo la forma più comunemente adoperata da questo principe, la differenza è sensibile.

N' est-elle de tous biens garnie
Celle que j' ayme loyaument?
Il m' est advis par mon sérement
Que sa pareille n 'a en vie.

Qu 'en dittes vous, je vous en prie,
Que vous en semble vrayement?
N' est-elle de tous biens garnie
Celle que j' ayme loyaument?

Soit qu 'elle dance, chante ou rie,
Ou face quelque esbatement,
Faictes-en loyal jugement,
Sans faveur ou sans flaterie:
N' est-elle de tous biens garnie?

Ma prendiamo invece questi due *rondels,*

uno di Charles d'Orléans, l'altro di Villon (1).

CHARLES D'ORLÉANS	VILLON
Je suis à cela	*Jenin l' Avenu*
Que Mérencolie	*Va t' en aux estuves,*
Me gouvernera.	
Qui m' en gardera?	Et toy là venu
Je suis à cela.	*Jenin l' Avenu,*
Puis qu' ainsi me va,	Se te lave nud
Je croy qu' à ma vie	Et te baigne es cuves,
Autre ne sera,	*Jenin l' Avenu.*
Je suis à cela.	

Qui la somiglianza col *triolet* è notevole. Troviamo due sole differenze: in primo luogo, soltanto il primo verso della ripresa è ripetuto in fine della strofe; in secondo luogo, nel rondel di Charles d' Orléans le due prime parti sono dissimili, la ripresa contando un verso di più. Mi pare che la transizione dal *triolet* al *rondel* dovette operarsi in questo senso. In principio si considerò il *triolet* una strofe di *ballette,* colla ripresa in principio e in fine, e con una parte della ripresa

(1) Domando scusa d' aver citato una poesiola non troppo decente.

nel corpo della strofe. Ma il componimento così costruito si divideva naturalmente in tre parti: primo, la ripresa, che non ebbe nei primi tempi un numero determinato di versi; secondo, un verso di strofe seguito da uno o più versi della ripresa — da uno, se questa era di due o tre; da due, se la ripresa era di quattro; da tre, forse, se la ripresa ne contava cinque; — terzo, un gruppo di versi simili in numero, in dimensione e in rime alla ripresa, più la ripresa stessa. Questo schema troviamo nei *triolets* di Guillaume d'Amiens e in quelli moderni. Ora supponiamo che la seconda parte si modifichi in modo da avere tanti versi di strofe quanti si ripetono versi della ripresa, e che nell'ultima parte non si ripeta che l'ultimo verso della ripresa, si spiegheranno così tutte le diverse forme che assume il *rondel* presso Charles d'Orléans. Esaminando questi altri due *rondels* di questo autore, non sarà difficile convincersene.

I

En aimer n 'a que martire;
Nulluy ne le devroit dire
Mieulx que moy.
J 'en scauroye sur ma foy
De ma main ung livre escrire,

Où amans pourroient lire
Des yeulx larmoyans sans rire.
    Je m 'en croy.
En amer n 'a que martire;
Nulluy ne le devroit dire
    Mieulx que moy.

Des maulx quo 'n y puet eslire
Celluy qui est le moins pire
    C 'est aroy.
Qui n 'est jamais à part soy:
Plus n 'en dy, bien doit souffire.
En amer n 'a que martire.

II

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye;
Et s'est vestu de broderye,
De soleil lniant, cler et beau,

Il n'y a beste ne oiseau
Qu' en son jargon ne chante ou crye,
Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livree jolye
Gouttes d'argent d'orfavrerie ;
Chascun s' abille de nouveau.
Le temps à laissié son manteau.

Le rime sono sempre due per tutto il componimento. La ripresa ha rime chiuse, *a b b a;* o *a b a*, o *a a b b a;* e siccome le altre parti

seguono la disposizione di rime della ripresa, abbiamo questi tre schemi: *a b b a, a b-a b, a b b a-a; a b a, a-a, a b a-a; a a b b a, a a b-a a b, a a b b a-a.* Il primo è il più comune, ed è stato modificato, non so da chi nè quando, alternando le rime della ripresa, e ripetendo due versi di questa in fine, così: *a b a b, b a-a b, a b a b-a b.* Questa è la forma imitata ultimamente da Austin Dobson.

Too hard it to sing (1)
In these untuneful times,
When only coins can ring,
And no one cares for rhymes.

Alas for him who climbs
To Aganippe's spring!
Too hard it is to sing
In these untuneful times.

His kindred clip his wing,
His feet the critic limes,
If fame her laurel bring
Old age his forehead rimes;
Too hard it is to sing
In these untuneful times.

---

(1) Troppo è duro cantare in questi tempi inarmonici, quando soltanto le monete risuonano, e nessuno si cura delle rime. Sfortunato colui che sale alla fonte aganippea! Troppo è duro cantare in questi

L'immancabile Théodore de Banville (1), dopo aver risuscitato il *triolet* e la *ballade,* volle anche fare dei *rondels* alla maniera di Charles d'Orléans. Eccone uno:

Les cris des chiens, les voix du cor
Sonnent dans les bois de Ferrières;
L'écho de ces rumeurs guerrières
Épouvante le frais décor.
Les habits d'écarlate et d'or
Resplendissent dans les clairières;
Les cris des chiens, les voix du cor
Sonnent dans les bois de Ferrières.
Les meutes ont pris leur essor,
Et le cerf dans les fondrières
Fuit, sentant leurs dents meurtrières;
Mais partout il retrouve encor
Les cris des chiens, les voix du cor.

In Villon troviamo, credo per la prima volta fatta la distinzione tra *rondel* e *rondeau,*

---

tempi inarmonici. I suoi parenti gli tarpano le ali, il critico gl'invesca i piedi; se la fama porta il suo alloro, è quando la vecchiaia gl'imbianca la fronte; troppo è duro cantare in questi tempi inarmonici.

(1) Quantunque abbia parlato con un po' di leggerezza del De Banville, non vorrei si credesse che lo stimo soltanto per le rime. Tutt' altro.

e data a quest' ultimo la forma particolare che gli conosciamo, e che fu usata—oltre che dal Villon—da Marot, Cretin, Saint-Gelais e i loro contemporanei, e poi da Benserade, Voiture, Sarrazin e La Fontaine.

Il *rondeau* è una modificazione molto semplice del *rondel.* Prendiamo i due schemi più usitati — *a b b a, a b - a b, a b b a - a,* e *a a b b a, a a b - a a b, a a b b a - a,* e supponiamo che invece di ripetere nella seconda e terza parte uno o più versi interi della ripresa, si ripeta soltanto una parte del primo verso, fino alla cesura, o anche la prima parola. Avremo allora il rondeau, o piuttosto due forme di *rondeau,* una di dodici, l' altra di quindici versi. È questa ultima che ha predominato. I *rondeaux* de Villon hanno dodici versi.

Mort, j' appelle de ta rigueur,
Qui m' as ma maistresse ravie.
Et n' es pas encore assouvie
Si tu ne me tiens en langueur.
Onc puis n' eus force ne vigueur ;
Mais que te nuysoit elle en vie
    Mort ?
Deux estions, et n' avions qu' ung cuer ;
S' il est mort, force est que desvie,
Voire, ou que je vive sans vie,
Comme les images, par cuer,
    Mort.

Au retour de dure prison.
Où j' ai laissé presque la vie,
Se fortune a sur moy ennuie.
Jugiez s' elle fait mesprison !
Il semble que, par raison,
Elle dust bien estre assouvie,
Au retour !
Cecy plein est de desraison,
Qui veuille que du tout desvie,
Plaise à Dieu que l' âme ravie
En soit, lassus, en sa maison,
Au retour !

Come esempio di *rondeau* di quindici versi cito quello celebre di Marot:

AU BON VIEULX TEMPS.

Au bon vieulx temps un train d' amour regnoit
Qui sans grand art et dons se demenoit ;
Si qu' un bouquet donné d' amour profonde,
C' estoit donné toute la terre ronde ;
Car seulement au cueur on se prenoit.

Et si par cas à s' aymer on venoit,
Sçavez-vous bien comme on s' entretenoit?
Vingt ans, trente ans : cela duroit un monde
Au bon vieulx temps.

Or est perdu ce qu' amour ordonnoit ;
Rien que pleurs feintz, rien que changes on n' oyt ;
Qui vouldra donc qu' a aymer je me fonde,
Il fault premier que l' amour on refonde
Et qu' on la meine ainsi qu' on la menoit
Au bon vieulx temps.

Il *rondeau* è stato imitato da molti ai nostri giorni. In Inghilterra l' hanno adoperato Austin Dobson, H. C. Bunner, Richard Wilton, John Payne, Andrew Lang; in Francia, Alfred de Musset, il De Banville e qualche altro.

Alfred de Musset ha un *rondeau* alquanto simile pel soggetto a uno di Austin Dobson, Il confrontarli sarà forse di qualche interesse.

A MADAME C. T.

Dans son assiette, arrondi mollement,
Un pâté chaud, d' un aspect délectable,
D' un peu trop loin m' attirait doucement,
J' allais à lui. Votre instinct charitable
Vous fit lever pour me l' offrir gaîment.

Jupin, qu' Hébé grisait au firmament,
Voyant ainsi Vénus servir à table,
Laissa son verre en choir d' étonnement
Dans son assiette.

Pouvais-je alors vous faire un compliment?
La grâce échappe, elle est inexprimable;
Les mots sont faits pour ce qu' on trouve aimable;
Les regards seuls pour ce qu' on voit charmant.
Et je n' eus pas l' esprit en ce moment
Dans son assiette.

HER CHINA CUP. (1)

Her china cup is white and thin ;
A thousand times her heart has been
Made merry at its scalloped brink,
While in the bottom painted pink
A dragon meets her with a grin.

The brim her kisses loves to win,
The handle is a mannikin
Who spies the foes that chip or chink
Her china cup.

Muse, tell me if it be a sin :
I watch her lift it past her chin
Up to her scarlet lips and drink
The Oolong draught. Somehow I think
I' d like to be the dragon in
Her china cup.

---

(1) *La sua tazza di porcellana.* — La sua tazza di porcellana è bianca e fina ; mille volte il cuore di lei è stato rallegrato presso quell' orlo smerlato, mentre, nel fondo, un dragone dipinto in rosa le viene incontro con un ghigno.

L' orlo ama ricevere i suoi baci ; il manico è un ometto il quale spia i nemici che scheggiano o crepano la sua tazza di porcellana.

Musa, dimmi s' è un peccato : io la guardo mentre ella alza la tazza, passato il mento, fino alle labbra scarlatte, e sorbisce la bevanda di Oolong. Non so come, penso che vorrei essere quel dragone nella sua tazza di porcellana.

Bello è il seguente di Arthur G. Wright:

When summer dies, the leaves are falling fast (1)
In fitful eddies on the chilly blast,
And fields lie blank upon the bare hill-side
Where erst the poppy flaunted in its pride
And woodbine on the breeze its fragrance cast.

And where the hawthorn scattered far and wide
Its creamy petals in the sweet spring-tide,
Red berries hang, for birds a glad repast
When summer dies.

Gone are the cowslips, gone the daisies pied,
The swallow to a warmer clime hath hied,
The beech hath shed its store of bitter mast,
And days are drear, and skies are overcast,
But love will warm our hearts, whate'er betide,
When summer dies.

---

(1) Quando muore la state, le foglie cadono spesse in lievi vortici sul vento gelato, e i campi si stendono nudi sul nudo pendio dove prima il papavero sfoggiava la sua pompa, e la madreselva dava alla brezza la sua fragranza.

E dove il biancospino disseminava ampi i petali lattei nella dolce primavera, ora pendono le bacche rosse, lieto pasto per gli uccelli quando muore la state.

Son ite le primule e le margheritine screziate, la rondine è fuggita a un clima più caldo, il faggio ha

Swinburne ha una modificazione del *rondeau*, a cui dà il nome di *roundel*, e che ha adoperato nel suo « tour de force », *A Century of Roundels.*

Il *roundel* di Swinburne ha soltanto undici versi; la ripresa è sempre di mezzo verso, ma si trova in fine della prima e della terza parte, non della seconda. Le rime sono anche disposte diversamente, e il mezzo verso rima col secondo della ripresa, così:

A Baby 's eyes, ere speech begin, (1)
Ere lips learn words or sighs,
Bless all things bright enough to win
A baby 's eyes.

---

lasciato cadere la sua provvigione d' amara faggiola, e i giorni son mesti, e i cieli coperti, ma l' amore scalderà i nostri cuori, qualunque cosa avvenga, quando muore la state.

(1) Gli occhi d' un bambino, prima che cominci a parlare, prima che le labbra imparino parole e sospiri, benedicono tutte le cose belle tanto da attirare gli occhi d' un bambino.

Amore, quando la dolce creaturina ride e giace, e il sonno va e viene, vede in essi riflesso il Paradiso.

Il loro sguardo potrebbe fugare il dolore e il peccato, il loro linguaggio fare ammutolire i savi, a cagione della gioconda divinità che si rivela ne gli occhi d' un bambino.

Love, while the sweet thing laughs and lies,
And sleep flows out and in,
Sees perfect in them Paradise.

Their glance might cast out pain and sin,
Their speech make dumb the wise,
By mute glad godhead felt within
A baby's eyes.

La caratteristica di tutte queste forme metriche di cui abbiamo parlato è il ritornello. Un' altra forma, rinnovata da alcuni ai nostri tempi, ha pure la stessa caratteristica, e, per quanto diversa adesso, dovette avere un'origine molto simile a quella della ballata e le sue derivazioni. È la *villanelle.* La *villanelle* è un componimento a due rime e a terzine, e il primo e l'ultimo verso della prima terzina servono per turno di ultimo verso alle terzine susseguenti; l' ultima strofe è una quartina in cui si ripetono tutti e due i versi che servono di ripresa. Anticamente doveva essere una specie di *pastourelle*, ed è probabile che il suo andamento fosse più libero; ma nelle raccolte che ho avuto l'occasione di consultare non ho trovato alcun esempio di questo genere, così che non ho potuto accertare la giustezza della mia supposizione, e mi dovrò limitare a riportare esempi

d'imitazioni moderne di questo genere piuttosto monotono.

In inglese abbiamo una *villanelle* di Oscar Wilde, la quale descrive per l'appunto la *villanelle*:

A dainty thing 'sa villanelle—(1)
A precious little gem in rhyme,
And serves its purpose passing well.

---

(1) Una cosa delicata è la *villanelle*—una preziosa gemma in rima, e risponde bene al suo scopo.

Un campanello d'argento a due battacchi, che si deve fare suonare a tempo—una cosa delicata è la *villanelle*.

Quantunque sia disadatta a raccontare una storia d'intrigo o di passione, di dolore o di delitto, risponde bene al suo scopo.

.... Per mandare a Nellina un bacio zuccherato, per domandare un convegno sotto il tiglio, una cosa delicata è la *villanelle*.

O, piena di satira, come una conchiglia è piena di suono, e lanciata a tempo giusto, risponde bene al suo scopo.

Un fiorellino soave a vedersi e ad odorarsi, trapiantato da una terra straniera, una cosa delicata è la *villanelle*.

Ed anche quì, dove i poeti urlano in mezzo al lurido bagliore ed al sudiciume di Londra, risponde bene al suo scopo.

Essa non somiglia che a sè stessa—timida, musicale, uno scampanio ritmico, — una cosa delicata è la *villanelle*; risponde bene al suo scopo.

A double clappered silver bell,
That must be made to clink in time —
A dainty thing 's a villanelle.

Although unfit a tale to tell
Of plot or passion, care or crime,
It serves its purpose passing well.

To send a sugared kiss to Nell,
To ask a meeting 'neath the lime,
A dainty thing 's a villanelle.

Or filled with satire, as a shell
Is filled with sound, and launched in time,
It serves its purpose passing well.

A floweret sweet to see or smell,
Transplanted from a foreign clime,
A dainty thing 's a villanelle.

And even here, where poets yell
Among our London glare and grime,
It serves its purpose passing well.

Itself its only parallel —
Shy, musical, a rhythmic chime —
A dainty thing 's a villanelle,
It serves its purpose passing well.

Il De Banville ha due *villanelles* satiriche intitolate *Villanelle de Buloz* e *Villanelle des pauvres housseurs.* E fra le poesie del De Banville trovo due altri generi imitati dall'an-

tico, e somiglianti alquanto alla *villanelle;* uno è una specie di *ronde*, l'altro è il *pantoum.*

Nella *ronde* antica, l'ultimo verso della prima strofe serve di primo verso alla seconda, l'ultimo della seconda di primo alla terza, e così via. Nella poesia *La Muse*, l'ultimo verso della prima strofe è il primo della seconda, l'ultimo della terza, il primo della quarta, l'ultimo della quinta:

> Près du ruisseau, sous la feuillée,
> Menons la muse émerveillée
> Chanter avec le doux roseau,
> Puisque la Muse est un oiseau.
>
> Puisque la Muse est un oiseau ecc.

Le rime delle cinque strofe sono: *a a b b; b b c c; c c b b; b b d d; d d b b.* Nel *pantoum*, il secondo e il quarto verso della strofe, ch'è sempre una quartina, servono di primo e terzo verso alla seconda, e così via. L'ultimo verso del componimento ripete il primo. Cito un *pantoum* sentimentale del Bourget:

VIEUX SOUVENIR.

> Le train file à travers la verdoyante plaine;
> Un brouillard violet baigne un coteau qui fuit...
> — J' écoutais s'en aller ta faible et tiède haleine,
> Lorsque nous nous aimions dans la paix de la nuit.

Un brouillard violet baigne un coteau qui fuit;
Autour de moi résonne une langue étrangère...
Lorsque nous nous aimions dans la paix de la nuit,
Comme j 'étais heureux et que tu m 'étais chère.

Autour de moi résonne une langue étrangère,
Ces beaux lieux pour mon cœur n' ont pas un souvenir..
Comme j 'étais heureux et que tu m 'étais chère
Quand tes bras en dormant semblaient me retenir.

Ces beaux lieux pour mon cœur n' ont pas un souvenir,
Et toujours je revois notre chambre lointaine,
Quand tes bras en dormant semblaient me retenir...
— Le train file à travers le verdoyante plaine.

Théodore de Banville ha rinnovato ancora un altro genere antico, diverso assai da questi, in primo luogo perchè non ha divisioni strofiche, e secondariamente perchè non ha ritornello. È il *dizain* di Clément Marot, un componimentino di dieci versi endecasillabi, con le rime seguenti: A B A B, B C, C D, C D. Non ne conosco l'origine, ma la disposizione delle rime è identica a quella della strofe di *ballade*. Il seguente potrà servire di esempio.

O floraison divine du lilas,
Je te bénis, pour si peu que tu dures!
Nos pauvres cœurs de souffrir étaient las:
Enfin l' oubli guérit nos peines dures.

Enivrez-nous, fleurs, horizons, verdures!
Le clair réveil du matin gracieux
Charme l' azur irradié des cieux;
Mai fleurissant cache les blanches tombes,
Tout éclairé de feux délicieux,
Et l' air frémit, blanc des vols de colombes.

Anche Millevoye ha alcuni *dizains,* ma egli dispone capricciosamente le rime, e non sembra ch' abbia voluto imitare il Marot.

Molto diversa altresì e la *sestina* ch' ebbe tanta voga nel duecento; e che pare ne abbia dinuovo al giorno d' oggi. Essa è d' origine letteraria e se ne attribuisce l' invenzione ad Arnaut Daniel.

In fair Provence, the land of lute and rose, (1)
Arnaut, great master of the lore of love,
First wrought sestines to win his lady's heart,
For she was deaf when simpler staves he sang,
And for her sake he broke the bonds of rhyme,
And in a subtler manner hid his love.

Così ci dice E. W. Gosse, in una *sestina*

---

(1) Nella bella Provenza, la terra del liuto e delle rose, Arnaut, sommo maestro dell' arte d' amore, per primo fece sestine per ottenere l' amore della sua dama, poichè ell' era sorda quando egli cantava più semplici canzoni; e per amor di lei, egli ruppe i legami della rima, e nascose in modo più sottile il suo amore.

per l'appunto. La doppia sestina è stata usata da Swinburne e da George Barlow. Ma è in Italia più che altrove che la *sestina* ha avuto fortuna. È superfluo dire come anticamente fu usata da Dante e dal Petrarca, dal Sannazaro e dal Bembo, e ai giorni nostri dal Carducci e dal D'Annunzio, e da tutta una schiera di giovani poeti più o meno « decadenti ». Pochi anni addietro se ne pubblicò un volumetto di Antonio della Porta, (1) giovane poeta abruzzese, e, giacchè non ho fatto finora che portare esempi di poeti stranieri, posso citare questa volta in parte la seguente sestina del poeta italiano.

Redimita di fior le bionde *chiome*
Io t' addurrò con la veste di *sposa*,
O Madonna, a la casa dei miei *vecchi*.
Li vedrai su la porta: oh, con che *gioia*
Benediranno con commosso *core*
Al bianco vel della novella *figlia*.

— Tu ben venuta e ben tornata, o *figlia*
Nostra, però che sovra le tue *chiome*
Posò il cor dei cuor' nostri, il baldo *core*
Del figlio, i fiori che t' han fatta *sposa* ;
E lui condusse alla suprema *gioia*
Il bene che gli vogliono i suoi *vecchi*.

. . . .

E la mamma dirà : — Quì sul mio *core*

(1) *Le sestine*. Bologna, Zanichelli 1890.

Vieni, o figliuola: un giorno me due *vecchi*
Chiamaron sulla porta: — Ave pia *sposa* —
Oltre la soglia ben amata *figlia*
Io fui; tremaron di su le mie *chiome*
Le labbra de la madre per la *gioia* (1).

Diverse altre forme metriche antiche sono state rinnovate ai giorni nostri da Carducci e D'Annunzio e i loro seguaci: la ballata italiana, il sonetto rinterzato, la tenzone, la corona, il madrigale, lo strambotto, la nona rima. Ma siccome son cose che le sanno anche i muricciuoli dei campi, non occorre che io ne parli.

Solo, vorrei far notare, di passaggio, che tutte le forme italiane, a parte la sestina, sono diverse dalle francesi. La ballata si sviluppa indipendentemente e diversamente nei due paesi; le altre forme francesi non esistono nella poesia italiana, e delle forme italiane soltanto il sonetto e il madrigale sono passati in Francia. Così che, vista nel suo insieme, l'antica nostra poesia si rivela, per molti punti, del tutto indipendente. Certo, nessuno nega l'influenza provenzale, ma quest'influen-

(1) La terza strofe finisce con *vecchi, figlia, gioia, chiome, sposa, core*; la quinta fa *gioia, core, chiome, vecchi, figlia, sposa*; e la sesta, *sposa, gioia, figlia, core, vecchi, chiome.*

za non ci diede in fin dei conti che la sestina e la canzone antica con la sua strofe tripartita, il suo allacciamento e la sua ripetizione di rime, la *replicacio,* e il *rims derivatius,* e il *rims cars,* e il *rims equivocs.* E la canzone più antica, d' origine popolare, la canzone di commiato, di crociata, la ballata, il sonetto, lo strambotto, non contano per nulla?

Un'altra osservazione vorrei fare. Questa tendenza generale, che si manifesta in Italia, in Inghilterra e in Francia, di ritornare alle vecchie forme, questo guardare indietro, e questo paziente imitare, questa preoccupazione costante ed esclusiva della forma devono avere un significato, ed un significato abbastanza importante. Quale? Che cosa vuol dire quest'arte nuova, eppur vecchia; quest'arte pazientemente elaborata, dalle fini linee cesellate che s' intrecciano e si confondono producendo nell' insieme una impressione nebulosa e fluttuante, come i disegni sugli scudi e sulle coppe di Benvenuto Cellini; quest'arte senza un' impronta profonda che riveli un forte pensiero, senza una linea incerta che tradisca il sussulto del cuore? Che cosa vuol dire quest'arte in cui non traspare nulla dei sentimenti ch'agitano la generazione presente, nulla della lotta fra le razze, nulla

delle meravigliose scoperte della scienza, nulla delle nuove rivelazioni degli astri, nulla dei trionfi dell' uomo sulla materia, nulla della guerra sociale, del dissidio fra lo spirito e i sensi, del dubbio, della negazione, della disperazione, e nulla di quella nuova fede che già luce incerta, lontana, agli occhi di coloro che invocano l'alba?

L'arte si è separata dalla vita, e così facendo, ha condannato se stessa. Poichè, se è vero che l'arte dev'essere l'espressione del bello, è anche vero che il bello non può trovarsi all' infuori della vita e che tutto ciò che è nella vita può divenire bello agli occhi che sanno scorgerne, e alla mano che sa tracciarne i veri rapporti con le altre cose. E l' arte fredda e vuota, l' arte che non sente e non crea, è destinata a perire. Qualcosa forse se ne salverà per la squisitezza della forma, ma sono cose fragili a confronto dell'opera ispirata dal soffio d' una nuova vita gagliarda, fragili come una tazza di porcellana a confronto di una statua di marmo. Lo vediamo sin d' ora. Questi poeti possono piacere, sì; ma quali sono gli scrittori che vi sconvolgono, vi soggiogano, vi trascinano vostro malgrado? Si potranno chiamare un Ibsen, un Sienkiewitz, un Graf, un Meredith,

ma non sono certo gli autori di ballate e di madrigali.

L'arte si è separata dalla vita, ed a misura che se n'è allontanata, è divenuta più lambiccata e difficile. Nei suoi principii essa è libera e ardente, insofferente del freno, inconscia quasi della legge, crescente per impulso interno; ogni suo prodotto è un organismo vivente, colla gloria e i difetti d'ogni organismo cresciuto spontaneamente e senza coltura. Nella sua perfezione essa è libera e ardente, con più maestà e forza e castigatezza, obbediente alle leggi ch' essa stessa s' è imposte, sviluppandosi serenamente; ogni prodotto un organismo vivente e conscio. Poi la fiamma si spegne, la forza vien meno, il colore sbiadisce, e l'arte, come una donna vecchia, rivolge gli occhi ai tempi antichi, e cerca d'imitare le grazie del passato, e i difetti che allora erano grazie; e riproduce le tinte smorte, e s'avvolge in ricca e stretta vesta, e si mette delle catene d'oro alle mani e ai piedi, e si copre di gemme per parer più bella, ma invano. Questa non è la fresca e nuda vergine dal passo incerto e dagli occhi lucenti; questa sembra, ora una cortigiana intruccata, ora un cadavere adorno d'oro e di gemme, quale si

narra essere stato anticamente posto sul trono e condotto al banchetto tra il plauso del popolo e l'omaggio dei prenci.

Ma perchè è sorta fra noi quest'arte? Giacchè l'arte non è che il coefficiente della società, un prodotto della società stessa; e in fondo, a guardar bene, ogni società ha l'arte che si merita. Se noi dunque abbiamo una poesia morta, è perchè noi stessi siam morti.

È morta la fede in noi stessi, nei nostri simili, nell'ideale, nell'avvenire, nella giustizia, nell'amore. Non rimane che la sete inestinguibile e il verme che non muore, la sete del dominio che atterra, il verme del desiderio che divora. E questo produce un disinteresse e una indifferenza per tutto. Si pensa: — la vita è vana, ed ogni cosa in essa è vanità; a che vale affannarsi e lottare e sacrificarsi e morire per ciò che non è che vanità e sogno? Divertiamoci a soffiar bolle di sapone.

Ma intanto lo sconforto cresce, e la corruttela si dilaga. E quà e là qualche voce grida nel deserto — risvegliati, tu che dormi, e risorgi dai morti! — e quà e là qualche cuore solitario ha la visione di un'alba novella. Certo il risveglio non può esser lontano.

Gl' idilli del re.

L'autore.

Il materiale per una vita di Tennyson non è ancora stato raccolto, credo, e se lo fosse, non mi sarebbe per ora possibile fruirne. Non posso dunque che tracciare con poche linee incerte il corso generale della vita del poeta e i tratti più salienti del suo carattere.

Alfred Tennyson nacque nel 1809 a Somersby, piccolo villaggio vicino alla piccola città di Louth nella contea di Lincoln. La contea di Lincoln è una delle parti più basse e meno accidentate dell' Inghilterra, ben irrigata da due fiumi di qualche importanza, il Trent e il Witham, e dai piccoli ma numerosi loro affluenti. s' estende in larghe e fertili pianure, cosparse di casali e prospere fattorie, divise, da siepi di biancospino e di rose di maggio, a larghi scacchi di campi d' oro e di verdi prati dove pascola il gregge,

con piccoli sentieri agresti chiusi da piccole barriere di legno, con qualche monticello dal leggero pendio, qualche boschetto, qualche luogo pantanoso frequentato dai cacciatori, e poi dinuovo prati e campi ordinati e giardini e filari di alberi su cui spira il vento orientale dalle sponde del Mar Nordico.

In mezzo al sereno benessere, alla tranquilla e monotona attività della vita agricola, in mezzo ai buoni, un po' rozzi possidenti di campagna, di cuor largo e d'idee piccine, in mezzo agli onesti contadini e alle donne del villaggio con le loro piccole cure, i loro piccoli segreti e *commérages*, le loro piccole baruffe, le loro gioie e le loro angustie, viveva il padre di Tennyson, il vicar (1) del paese. Possiamo immaginare la casa che vide nascere il poeta,—semplice e linda, circondata, come quasi tutte le case inglesi, d'un giardino rallegrato di girasoli e garofani, con qualche pianta rampicante, qualche sedile rustico e qualche ombra di pioppo o di faggio,—non lontana dalla chiesuola, anch'essa semplice e linda in mezzo alle bianche tombe e all'ombre fresche del suo cimitero, — la

(1) *Vicar* è un ecclesiastico che ha la cura di due o tre parrocchie, e la sorveglianza di uno o più curati.

chiesuola dove Alfred dovette udire tante volte la voce del padre, che esortava e ammoniva il piccolo gregge di fedeli.

Tutte queste cose plasmarono l'anima del fanciullo e del giovinetto. Nulla nella vita posteriore del poeta ha lasciato nella opera sua una traccia così profonda come quella impressavi dai primi anni della sua vita. Essi sono entrati a far parte del suo carattere, dell'atteggiamento del suo pensiero, dell'essenza stessa della sua natura. Ci sono di questi periodi della nostra vita, periodi di formazione e di trasformazione, minimi qualche volta per la durata, ma che ci segnano indelebilmente. Del resto, questo primo ambiente ebbe lunga occasione d'esercitare la sua influenza su di Tennyson, giacchè egli vi passò tutta la sua giovinezza. Anche quando si trovava a Cambridge, la sua famiglia era sempre là, ed egli vi ritornava spesso nelle vacanze, in compagnia del suo grande amico Arthur Hallam. Non fu che alla morte del padre, avvenuta alcuni anni dopo la perdita subitanea e dolorosa dell'amico, che Tennyson e la sua famiglia lasciarono Somersby, e per sempre (1). Tennyson doveva avere allora circa trent' anni.

(1) Vedi *In Memoriam*.

Dicevo dunque che i paesaggi e le circostanze che accompagnarono la giovinezza del poeta ebbero una grande influenza su di lui. La natura a cui furono abituati i suoi occhi di fanciullo gli sta sempre davanti; egli la riproduce continuamente. Di rado ci parla di burroni, di precipizii, di rocce, di cataratte, di rado ci dà la visione d' un paesaggio alpino, di rado pure la visione dell' oceano sterminato; ma la landa, il campo, la collina, il boschetto, il ruscello, il fiume, la palude, si trovano ad ogni passo nei suoi versi. Ed egli sembra ancora prediligere i soggetti tratti da quella vita campagnuola ch' egli conobbe nei primi anni: *The Miller's Daughter, The May Queen, The Gardener's Daughter, Dora, The Grandmother, The Northern Farmer, The Northern Cobbler, The Village Wife, The Spinster's Sweethearts* (questi ultimi quattro in dialetto), ne riflettono tutti qualche aspetto diverso.

Di più, qualcosa del paesaggio sembra esser passato nel pensiero e nel verso stesso del Tennyson: qualcosa della monotonia, dell' armonie sottili e delicate, della grazia e dell' opulenza, delle sfumature delle tinte; una certa mancanza di linee forti, di contorni ar-

diti, di contrasti, di vivacità di colorito, di severità, di terrori, di passioni.

Così pure, dovette avere una grande influenza sull'animo e sul pensiero di Tennyson il ministerio di suo padre, quel continuo sacerdozio in famiglia che investiva ogni cosa d'una certa solennità sacra, e le festività religiose, e la semplice fede dei campagnuoli, e le preghiere della madre al suo capezzale; poichè vediamo che molto più tardi il desiderio ritorna di continuo e con dolore verso quella fede d'infanzia, mentre la ragione titu ba e lotta, e cerca di squarciare il velo dell'ignoto.

Nel villaggio di Somersby la possibilità di istruzione era presso che nulla. Alfred e suo fratello Charles furono mandati a Louth per continuare gli studi e vi pubblicarono insieme un primo volumetto di versi. A venti anni Alfred andò all'università di Cambridge, e vi conobbe Arthur Hallam (1) per cui sentì un'amicizia ch'era quasi passione ed una stima ch'era quasi venerazione. Quest'amicizia fu l'altra grande influenza plasmatrice della sua vita. Hallam era divenuto amico anche della famiglia di Tennyson, e fidanza-

(1) Figlio dello storico.

to di una sua sorella, quando morì improvvisamente a Vienna durante un suo viaggio in continente. Tennyson, il quale aveva pubblicato alcune poesie nel 1830 e nel 1833, rimase silenzioso per nove anni. Nel 1842 pubblicò *English Idylls, and other Poems;* nel 1847, *The Princess;* nel 1850, *In Memoriam.* Quest' ultimo poema, o piuttosto, questa collana di poesie, monumento dell' amico morto, fu scritto evidentemente molto prima, nei nove anni di silenzio; alcune parti di esso subito dopo la morte di Hallam, altre verso la fine di quel periodo, e riflette i vari aspetti di quel dolore che diventò più calmo, ma non meno profondo coll' andar del tempo.

Nello stesso anno 1850, Tennyson fu nominato poeta cesareo. Vennero gli onori, la ricchezza, la fama. Tutto questo non sembra aver lasciato traccia alcuna nell' opera del poeta. A parte qualche poesia d' indole patriottica, d' ispirazione più o meno felice, a parte qualche poesia cortigiana invariabilmente infelice, l' opera sua non risente che le antiche influenze. I diversi poemi componenti *The Idylls of the King* apparvero dal 1859 al 1872; nel 1864 fu pubblicato *Enoch Arden,* e dal 1875 al 1884, *Queen Mary, Harold, The Lover 's Tale, Ballads, The Cup,*

The Falcon, Becket, che segnano il periodo drammatico di Tennyson. Fu una di quelle allucinazioni del genio; Tennyson era nato per la lirica, non per il dramma. Seguirono dopo il 1884, *Teresias and other Poems, Locksley Hall Sixty Years After, Demeter and other Poems.* Poi la penna del poeta tacque. Vi furono alcuni anni di quiete assoluta, passati nella bella tenuta di Haslemere, in mezzo alla famiglia, agli amici, alla universale ammirazione, e lentamente, serenamente, il gran vecchio scese pel sentiero che conduce all' ombre della morte.

Un' altra strana lacuna che troviamo nell' opera del Tennyson è nell' amore. Ch' egli non l' abbia provato è impossibile; ma è pur vero che non abbiamo di lui alcuna poesia di amore, francamente, arditamente soggettiva (1). In quasi tutte, l' amore fa semplicemente parte della narrazione; altre poche ritraggono soltanto il sogno. Tutto fa supporre che egli fosse un uomo equilibrato nel pensiero, casto di sangue, che metteva un certo pudore di fanciulla nei suoi affetti, capace di amare bene, una sola volta, e sempre, di amare fino

(1) Eppure il Tennyson è essenzialmente poeta soggettivo.

alla fede cieca come il Re Arturo, fino al sacrificio supremo come Enoch Arden, ma senza convulsioni, senza ardori fugaci, senza desiderio feroce di possesso. Se sia o no amor vero, non saprei; è abbastanza raro, in tutti i casi. Anche sugli affetti di famiglia, lo stesso silenzio. Appena qualche parola è consacrata a suo padre, a sua sorella, al suo nipotino. A sua madre, a sua moglie, neppure un accenno, quantunque la venerazione che egli esprime costantemente per la donna induca a supporre ch' esse fossero degne d' ispirare un tal sentimento. Fu freddezza d'animo, o fu quella delicatezza quasi morbosa agli occhi della quale alcuni affetti sembrano essere troppo intimi e sacri per potersi esprimere, sia pure nel verso?

C' era certo qualcosa di morboso nel carattere di Tennyson; — chi può vantarsi del tutto sano? — ma apparisce così poco nei suoi versi che non mette conto di fermarvisi sopra. Nella vita privata era esageratamente, morbosamente *farouche;* non voleva esser visto, non voleva esser riconosciuto, non voleva essere complimentato, neppure ammirato. Fuggiva, si nascondeva, ridicolmente talvolta. Negli ultimi anni in ispecie, il suo grido continuo fu — mi vedono! mi vedono! In

fondo in fondo, c' era una certa dose di vanità in questa ritrosia così ombrosa, un senso troppo continuo e dominante della fama e dell' ammirazione che l' accompagnavano, — vanità che si tradiva anche nella negligenza affettata dell' abbigliamento e della capigliatura alquanto lunga e rada che incorniciava la bella faccia maschia e dolce ad un tempo.

Ma queste sono inezie. Spesso quello che siamo comunemente, tutti i giorni, e con tutti, non è che la parte superficiale di noi stessi. Quello che siamo veramente si rivela a lampi, di rado, nei momenti di prova, di difficoltà, di supremo dolore, o di suprema gioia, o — se abbiamo l' abitudine di essere sinceri con noi stessi — nei momenti in cui tutta l' anima si versa nell' opera della nostra mano. E in questi momenti Tennyson si rivela un uomo forte e costante più per principio che per energia e fermezza naturale, un uomo più capace di emozioni delicate che di passioni indomabili, un uomo d' ideali puri ed alti, e che a questi ideali si mantenne sempre fedele, che amò la fede e la patria e l' amore, che « onorò la sua coscienza come il suo re »; un uomo che mise al disopra di ogni altra cosa la vita dello spirito, e di quel-

la vita visse; un uomo che mise al di sopra d'ogni gioia e d'ogni dolore personale il gran dolore dell'umanità. Di lui pure si potrebbe dire con le parole di Shakspeare,

« His life was gentle, and the elements (1)
So mixed in him that nature might stand up,
And say to all the world — *this was a man!* »

L' ambiente.

Oltre il circolo delle intime conoscenze che attornia l'individuo, v'è una vasta società, che s'agita in mille forme, e rumoreggia con mille voci, terribile, incomprensibile, affascinante, infida, come l'oceano. Nella giovinezza il suono di essa ci giunge fioco e lontano, ma viene il momento in cui sciogliamo l'ormeggio e la nostra barca scende alla deriva della corrente che ci trasporta verso quell'ignoto mare. Pel Tennyson, cresciuto nella semplice vita di campagna, dove il rumore del mondo penetrava appena, dove le idee erano strette e si conservavano gli antichi

(1) La sua vita fu gentile, e gli elementi così concordemente misti in lui, che la natura potrebbe sorgere e dire al mondo intero—*questi era un uomo! (Julius Cæsar)*.

pregiudizi, nel seno d' una famiglia in cui la semplice vecchia fede era inculcata con la vecchia severità che non ammetteva esitazioni, e per cui il dubbio era una tentazione del maligno —

> « You say, but with no touch of scorn.... (1)
> You tell me doubt is devil-born — »

pel Tennyson dovette essere un giorno solenne quello in cui le porte dell' Università s' aprirono per lui, ed egli si trovò in Cambridge, centro della vita intellettuale, e poi in Londra, centro della vita politica, e sentì per la prima volta il fragore delle onde che battevano contro il suo fragile legno.

La società d'allora si trovava in uno stato di grande agitazione intellettuale e politica. La stessa corrente impetuosa che ci travolge ai nostri giorni, la trasportava, ed era nuova allora, e sembrava perciò più terribile.

Dopo la battaglia di Waterloo non ci fu più altra guerra fra le potenze europee fino al 1852. Ma questo periodo non fu di pace assoluta per alcuna delle nazioni. L' Inghil-

---

(1) Tu mi dici, ma senza ombra di sprezzo.... tu mi dici che il dubbio è nato dal demonio. (*In Memoriam*).

terra ebbe nel 1827 la vittoria di Navarino: nel 1835 alcuni volontari combatterono per la regina Isabella contro Don Carlos; nel 1840 vi fu la guerra in Siria e il principio della guerra contro la China. Anche le colonie dettero molto da fare: il Canadà, e l'India principalmente, la quale cagionò le guerre d'Afganistan, del Scinde, del Punjab, del Burmah. Ma fu la guerra della Crimea ad eccitare gli animi, ad entusiasmarli, a inebbriarli di patriottismo, di fierezza per le armi inglesi, per la gloria inglese, per la grandezza dell' impero britannico, — entusiasmo che ci ha dato le migliori poesie patriottiche del Tennyson. — Questo al di fuori.

Nè all' interno mancavano le agitazioni. Dopo le guerre napoleoniche vi fu un lungo periodo di miseria cagionato dalle imposte esorbitanti, dal lungo abbandono dei campi, dall' improvvisa e troppo rapida produzione industriale. Si promulgarono delle leggi odiose sul grano. In diverse città vi furono delle rivolte. Agitazioni anche in Irlanda; agitazioni in favore degli schiavi, di cui si fece campione Wilberforce, e che ebbero per risultato nel 1833 la liberazione di tutti gli schiavi; agitazioni dei *Chartists* verso il 1838; agitazioni dei cattolici; riforme parlamentari; un

grido prolungato di libertà e giustizia universale. E il poeta sente anche queste voci, e vi unisce la propria, con una nota, però, di ammonimento, quasi temendo che il desiderio di libertà degeneri e spezzi il vincolo dell' obbedienza ch' è base della società.

« Ring out the false, ring in the true.... (1)

Ring out a slowly dying cause,
And ancient forms of party strife;
Ring in the nobler modes of life,
With sweeter manners, purer laws....

Ring out false pride in place and blood,
The civic slander and the spite;
Ring in the love of truth and right,
Ring in the common love of good.

Ring out old shapes of foul disease;
Ring out the narrowing lust of gold;
Ring out the thousand wars of old,
Ring in the thousand years of peace ».

---

(1) Suonate, campane, scacciate il falso, recate il vero.... Scacciate una causa che muore lentamente; recate una vita più nobile, e maniere più dolci, e leggi più pure....

Scacciate la falsa superbia della posiziono e del sangue, la calunnia civile e l'odio; recate l'amore del-

Poichè difatti, fra queste agitazioni liberali muovevano, come sempre, i vermi orrendi della sete dell' oro,—la speculazione, e la frode, e l'oppressione del proletario, e il furto, e il desiderio d' una pace codarda, e la follia, e il vizio e l'anarchismo, e delitti e vergogne

« Horrible, hateful, monstrous, not to be told, » (1)

e l'autore di Maud si rallegra della guerra che finalmente scoppia, ispiratrice di generosità e d'ardore in quelli che non avevano avuto altro pensiero che l'oro, vincolo tra coloro che si erano dilaniati a vicenda, rivelatrice di nobili pensieri e di nobili azioni.

Agitata era pure la vita intellettuale d'allora. La scienza positiva aveva fatto passi giganti. Darwin, con le sue teorie sull'evoluzione, aveva scosso sino alle fondamenta la religione ortodossa. Scienziati come Brewster, Lyell, Murchison, Faraday, Buckland, portavano il loro importante contributo al sapere.

---

la verità e della giustizia, il comune amore del bene.

Scacciate le vecchie forme d'impure malattie; scacciate il gretto desiderio d'oro; scacciate le mille antiche guerre, recate i mille anni di pace. (*In Memoriam*).

(1) Orribili, odiose, mostruose, che non si possono ridire (*Maud*).

Inoltre, la filosofia speculativa tedesca s'era introdotta in Inghilterra, uno dei primi suoi cultori essendo il poeta Coleridge. Altri poeti si erano pure allontanati più o meno apertamente dalle dottrine ricevute: il *Caino* di Byron, il *Prometeo* di Shelley sono una sfida diretta contro un Dio fatto ad immagine e somiglianza dell'uomo; Wordsworth si attiene a un teismo sereno; Matthew e Edwin Arnold cantano il dubbio eterno; Robert Browning ha una fede propria e ardente, ma che si scosta interamente da tutti i canoni generalmente ricevuti. Oltre a ciò, v'è, con Pusey e Newman, la reazione opposta verso il cattolicismo, verso l'obbedienza passiva e la fede cieca.

E quasi ciò non bastasse, Keats, Walter Savage Landor, e altri, segnano una, per allora, tenue corrente verso i più nobili aspetti del sensualismo, corrente ch'è ora divenuta la principale, e s'è per conseguenza deteriorata.

Epicureismo, positivismo, ateismo, agnosticismo, (1) panteismo, teismo, un cristianesi-

---

(1) Chiedo perdono ai signori della Crusca d'aver usata una parola che non si trova forse nel loro vocabolario. Ma, quando esiste la cosa, bisogna pure

mo libero da dogmi, il vecchio protestantesimo, il cattolicismo, tutto questo s'urtava e si combatteva — vari aspetti della titanica, eterna, incomprensibile lotta tra i sensi e l'anima.

Quale atteggiamento prese il pensiero di Tennyson in mezzo a questo vortice di pensieri? La sua fede d'infanzia dovette esserne ben scossa; egli dovette, come il suo amico Hallam, traversare un periodo in cui si sentì « perplesso in fede », ma, come il suo amico, egli si mantenne « puro negli atti » e finalmente.

« ..... he beat his music out, » (1)

non completamente, non sino alla piena, balda, gioconda convinzione, ma egli potè far

---

un giorno o l'altro creare la parola che l'esprima. Gl'Inglesi hanno *agnostic* e *agnosticism*, e giacchè non è parola barbara, non ho creduto di commettere maggior peccato di chi per primo inventò la parola *telefono*. Il significato della parola (αγνοέω, la forma incoativa è probabilmente nata per analogia con γιγνώσκω) è troppo evidente perchè necessiti una spiegazione. Il *credo* dell'agnostico è, in breve, il seguente: Non sappiamo nulla, non possiamo saper nulla, l'anima umana è sospesa ad un eterno Forse.

(1) Egli decifrò ed espresse la sua musica.

musica del suo dubbio. Questa musica si sente quasi ovunque, segnatamente in *Maud*, negl' *Idilli*, e nell' *In Memoriam.* Eppure egli disse un giorno, « *In Memoriam* è più ottimista di me. » Così che il dubbio fu più profondo ancora di quello ch'esprimono i suoi versi. E sia : la nostra fede è la fede dei nostri migliori momenti ; e Tennyson ebbe una fede, incerta, senza formule dogmatiche, oscurata talvolta, ma pur sempre fede. Egli crede, prima di tutto, nello spirito universale, nello spirito individuale. La scienza materialista gli ripugna. Non siamo che larve magnetiche? non abbiamo altro obbligo che quello di conformarci al nostro tipo di scimmia superiore? E allora che importa la scienza agli uomini? Non a me, certo:

« I was born to other things ». (1)

No, un Dio compenetra l' universo,

« Closer is he than breathing, nearer than hands and feet » ; (2)

e gli spiriti che varcano la soglia della tom-

(1) Io nacqui a ben altro.

(2) Egli è più presso di noi che l' alito nostro, più vicino delle mani e dei piedi.

ba lo servono in altre esistenze ignote, e si elevano, si purificano, espiano; e noi ci riconosceremo e ci ameremo nell'oltre-tomba, e nessuna sentenza inflessibile, eterna, condanna l'uomo all'esilio da Dio —

> « not one soul shall be destroyed, (1)
> Or cast as rubbish to the void
> When God hath made the pile complete ».

E, quantunque la natura sia piena d'egoismo e di rapina e di crudeltà, quantunque fra gli uomini non regni che crudeltà e rapina ed egoismo, pure, il Dio che ha fatto il mondo lo guida, e noi crediamo

> « that, somehow, good (2)
> Will be the final goal of ill ».

Ma, in mezzo alla speranza, sorge dinuovo il dubbio. Forse, dopo tutto, questo non è che un sogno sublime della mente umana. La notte ci circonda; ecco, noi non sappiamo alcuna cosa:

---

(1) Neppure un'anima sarà distrutta, o gittata come rifiuto al vuoto quando Dio ne avrà completato il numero.

(2) Che, in qualche modo, il bene sarà la meta del male.

> So runs my dream; but what am I? (1)
> An infant crying in the night;
> An infant crying for the light,
> And with no language but a cry. »

Eppure noi crediamo. Non possiamo dare alcuna prova, alcuna ragione della nostra fede; anzi le prove e le ragioni sembrano essere contro di noi. Ma la ragione nega invano le cose di cui l'anima ha bisogno. E così, malgrado tutto, noi crediamo che lo spirito vive ed ama, ch'esiste un Dio e una legge,

> « And one far off divine event (2)
> To which the whole creation moves ».

E il Cristo? È egli divino? Dubbio dinuovo. Che importa? L'opera sua fu divina. Egli portò la Verità ai poveri; egli la vestì della bellezza d'una vita perfetta, di parole semplici «che possono varcare le umili soglie» (3) ed essere comprese « da colui che lega il

---

(1) Tale è il mio sogno: ma che son io? un fanciullo che grida nella notte; un fanciullo che piange per la luce, e che non ha altro linguaggio che un grido.

(2) E un avvenimento lontano, divino, verso il quale muove tutto il creato. (*In Memoriam*)

(3) *In Memoriam*.

covone, o fabbrica la casa, o scava la tomba, e dagli occhi selvaggi che vedono frangersi l'onda rumoreggiante contro le scogliere di corallo. » (1) Così il poeta accoglie la fede e rigetta il dogma. Ma non per questo lo disprezza, nè disprezza alcuna forma o tipo che aiuti il pensiero umano a fissarsi sulle cose spirituali e l'anima umana a combattere la gran lotta contro i sensi:

« O thou that after toil and storm (2)
May 'st seem to have reached a purer air,
Whose faith has centre everywhere,
Nor cares to fix itself to form,

Leave thou thy sister when she prays
Her early Heaven, her happy views ;...

---

(1) *In Memoriam.*

(2) O tu che dopo travaglio e tempesta sembri esser salito in un' atmosfera più pura, tu la cui fede trova ovunque il suo centro, nè si cura d' attenersi ad alcuna forma, lascia alla tua sorella, quando prega, il suo Cielo d' infanzia, le sue felici credenze.... La sua fede, che ha forma, è pura quanto la tua, le sue mani sono più pronte ad operare il bene: oh, sian sacri la carne e il sangue che le rappresentano una verità divina. Guardati, tu che stimi essere matura la mente che obbedisce solo alla legge interiore, che tu non cada in questo mondo di peccato, e per mancanza d' un simbolo come il suo.

Her faith thro' form is pure as thine,
Her hands are quicker unto good:
Oh, sacred be the flesh and blood
To which she links a truth divine!

See thou, that countest reason ripe
In holding by the law within,
Thou fail not in a world of sin,
And even for want of such a type ».

Questi i pensieri che in Tennyson rispondono al fragore delle onde dintorno. Li sentiremo dinuovo echeggiare negl' *Idilli*.

Come nacque l'opera.

Gl' *Idilli del Re* furono scritti tra gli anni 1854 e 1872. I primi ad essere pubblicati, nel 1859, furono *The Marriage of Geraint, Geraint and Enid, Vivien and Merlin; Lancelot and Elaine, Guinevere;* fra il 1859 e il 1870, *Balin and Balan, Pelleas and Ettarre, The Last Tournament;* nel 1870, *The Coming of Arthur, The Passing of Arthur, The Holy Grail;* nel 1872, *Gareth and Lynette.* Questi diversi poemi, scritti in epoche diverse, tratti da diverse fonti, costituiscono, nondimeno, tale è l'unita di pensiero e di sentimento che li lega, un' opera sola, essenzialmente una e completa.

Non era la prima volta, del resto, che Tennyson tentava di rinnovare le antiche leggende britanniche. Tra le poesie pubblicate diversi anni prima, (1) troviamo *The Lady of Shalott, Sir Galahad, Lancelot and Guinevere*, e *Morte d' Arthur*. Nè questo ritorno ad antiche leggende è una tendenza solitaria del Tennyson. Tutta una corrente letteraria portava, sin dal principio del secolo, a questo genere di studi, e di produzioni poetiche. Nel 1791 un certo Captain Grose, sotto il titolo di *Antiquities of Scotland* aveva raccolto leggende e *folk-lore* di quel paese; il poeta Southey aveva tradotto l'*Amadis, Palmerin of England* e la *Cronaca del Cid* (1810), e aveva scritto *The Curse of Kehama* e *Roderick, the last of the Goths;* Scott aveva pubblicato il suo *Border Minstrelsy*, e le cronache di Thomas of Erceldoune; Lady Charlotte Schreiber aveva dato nel 1838 una traduzione di vecchi romanzi del paese di Galles, intitolata *The Mabinogion* (Racconti per fanciulli); Carleton e Lover avevano fatto conoscere diverse leggende irlandesi. Prima d'allora, nel 1828, William Thams aveva pubblicato una collezione di *Early English*

(1) Nel 1842.

Prose Romances, e *Robert the Devil, Friar Bacon, Vergil the Enchanter;* nel 1842 Thomas Wright aveva pubblicato le poesie attribuite a Walter Map, e nel 1855 Thorpe aveva dato alle stampe l' antico poema epico *Beowulf;* John Bowring aveva fatto conoscere la vecchia poesia spagnuola, polacca, boema e magiara. Tennyson fu, però, il primo a trattare poeticamente la materia del ciclo arturiano.

Che cosa lo spinse a scegliere questa materia, e che cosa lo spinse ad abbandonare il genere dei primi tentativi per un processo del tutto diverso, che comincia diggià a delinearsi in *Morte d' Arthur*, e si mostra chiaro in *Merlin and Vivien* e *Lancelot and Elaine?* Varî motivi, credo. In primo luogo, le guerre coloniali, e la guerra della Crimea specialmente, avevano acceso in tutti una gran fiamma di patriottismo, un grande orgoglio del nome inglese, e in Tennyson non certo meno che negli altri. Ora la leggenda arturiana è essenzialmente nazionale: essa è nata e cresciuta sul suolo britannico, fu raccolta da cronisti inglesi, ispirò l' allegoria dello Spenser. Arturo, il re immacolato che non può morire, che ritornerà un giorno, i cavalieri della gloriosa *Tavola Rotonda*, sono nomi casalinghi. Essa rappresenta la lot-

ta per l'indipendenza nazionale e la gloria delle armi libere, e non è meraviglia che il pensiero di Tennyson si sia rivolto ad una leggenda così eminentemente capace di contenere ed esprimere il nuovo entusiasmo e la nuova fierezza, tanto più che vi si poteva aggiungere il legittimo orgoglio di dimostrare ch' essa non era potenzialmente in nulla inferiore alle leggende degli altri popoli. Inoltre, il Tennyson onorava la dignità regale, egli aveva il culto dei veri re, degli eroi del pensiero e degli eroi dell' azione. Poeta di corte, egli conobbe forse più da vicino che molti altri il Principe Alberto, il Consorte della regina, colui che fu chiamato da tutti, anche dai suoi nemici, *il Buono.* Al Tennyson egli apparve, ci dice, « un cavaliere ideale, che onorava la sua coscienza come il suo re, la cui gloria era di far giustizia di tutto il male umano, il quale non pronunziava, nè ascoltava una calunnia, il quale amava una sola e le era fedele » (1). E forse l'immagine di questo principe, morto nel 1861, si trova riprodotta in parte in quella del re Arturo, e in parte influì sullo svolgimento posteriore dell' opera, ove vedia-

(1) *Idylls of the King. Dedication.*

mo che il Re occupa molto più l' attenzione che non nei primi poemi. Ma un altro sentimento che sembra aver ispirato l'opera è quello che abbiamo già notato nell' *In Memoriam:* il desiderio di veder cessare le lotte interne, di veder perire ogni frode, ogni calunnia, e apparire la verità e la giustizia e il comune amore del bene, di vedere tutta la nazione unita in cuore intorno al suo capo, il desiderio, perciò, di porre davanti agli occhi del popolo l' immagine d' un regno ideale, dove il re è il protettore dell'oppresso, il duce dei magnanimi, dove ogni cittadino ha giurato fedeltà e obbedienza assoluta, ha giurato di essere nobile e puro, di combattere nella pugna del bene contro il male. Un sentimento più generale e più intenso ancora unisce e fonde le diverse parti dell' opera, un sentimento che non abbraccia solo la nazione, ma si estende all' umanità intera. Le leggende del ciclo arturiano non celebravano soltanto la lotta per l'indipendenza nazionale, celebravano ancora, come quelle del ciclo carolingio, la lotta tra il cristianesimo e il paganesimo. E questa lotta che si rinovella sempre sotto diversi aspetti , questa lotta, che è nel suo significato intimo la lotta tra l' anima e i sensi, tra la fede e l'infedel-

tà, tra il dovere e il godimento, s'era rinnovellata ai tempi di Tennyson; ed egli, che volle il trionfo dello spirito, e vedeva invece la disfatta e la colpa e la ruina, « la guerra della carne moritura contro la vita, morte in ogni vita e menzogna in ogni amore, e il trionfo delle cose più basse sulle più nobili,

And the high purpose broken by the worm, » (1)

egli volle, seguendo le tracce di Spenser, fare della leggenda arturiana una vasta allegoria dove, come in una nebbia, si vedesse l'agitarsi e si sentisse il cozzo della titanica pugna.

Per scrivere un'opera simile, un'opera che, sotto veste antica, esprimesse le aspirazioni ideali del tempo, la sua coscienza, il suo amore, il suo dubbio, le sue disfatte, i suoi abissi morali, Tennyson dovette allontanarsi di molto dal genere dei primi tentativi fatti da lui. In questi non troviamo traccia alcuna d'allegoria, alcun soffio di patriottismo, alcuna espressione di dubbio, appena una debole fiamma di sentimento religioso. Sono

---

(1) E il nobile intento frustrato dal verme (*Merlin and Vivien).*

semplici poesie narrative o descrittive. La più breve, *Lancelot and Guinevere*, descrive la bella regina, in abito verde e cinto d'oro, cavalcante nella foresta alla caccia del cervo, fra il muschio e l'edera e le viole, mentre l'arco-baleno brilla fra le stille di pioggia, e gli uccelli cantano alla nascente primavera, e Lancelot, che la segue, vorrebbe dare ogni gaudio terreno

> « To waste his whole heart in one kiss (1)
> Upon her perfect lips. »

Sir Galahad è la balda canzone del giovane cavaliere cui la visione del *Graal* rende invincibile, che fuga ogni nemico, che vince ogni difficoltà, che sente in sè la forza di dieci uomini « perchè il suo cuore è puro »; che si sente circondato di canti e di luce e di presenze spirituali, e davanti agli occhi del quale luce una tale speranza ch' egli non conosce alcun timore. *The Lady of Shalott* narra invece la storia d' una fanciulla condannata da un misterioso incanto a vivere sempre nel castello solitario di un' isola in mezzo al fiume che scorre presso la città di

---

(1) Per versare tutto il suo cuore in un bacio su quelle labbra perfette.

Camelot. Una strana maledizione la minaccia s'ella s' affaccia alla finestra e guarda verso la città. Ma tutto il giorno ella tesse, e davanti a lei è uno specchio dove vede riflessa la campagna sull'opposta riva, e i cavalieri e le dame che vanno verso l'ignota Camelot. E un giorno ella vede passare Lancilotto, e allora essa lascia la tela, muove alla finestra, guarda, e vede le mura di Camelot. Immediatamente lo specchio e il telaio si frangono; ell'esce e trova una barca nera; v'entra, s'assòpisce, e muore, e l'onda la trasporta alla reggia dove i cavalieri le si affollano d'intorno, e Lancilotto la contempla:

« He said, She has a lovely face ; (1)
God in his mercy lend her grace,
The Lady of Shalott ».

Queste poesie, sebbene lontane, lontanissime dai liberi racconti del ciclo arturiano, non hanno però nulla della profondità di pensiero e dell'universalità di sentimento che si trovano negl' *Idilli.* Parlano di vittorie e d'a-

(1) Egli disse, « Ella ha un volto leggiadro; Dio nella sua misericordia faccia grazia alla signora di Shalott ».

more con qualcosa ancora dell'antico spirito spensierato e giovanile; nè vittorie nè amore diventano in esse emblema umano.

Di transizione mi sembra invece il *Morte d'Arthur,* che è incorporato senz' alterazione alcuna in *The Passing of Arthur,* ultimo degl' *Idilli.* È interessante notare come già tanti anni prima esistesse il germe di quell'idea che doveva svilupparsi in questa serie di poemi epici, e interessante ancora notare come l' autore l' abbia ampliato, aggiungendovi un centocinquanta versi in principio e un'altra trentina in fine, e come questi versi e il posto che il poema occupa nella serie facciano risaltare il simbolo, debolmente accennato nel *Morte d' Arthur.* Quì, la narrazione comincia dopo la battaglia; nel *Passing of Arthur* vediamo l'animo del Re la notte prima del combattimento, udiamo il suo lamento, il dubbio angoscioso che nel primo poema è soltanto espresso con le parole « for all my mind is clouded with a doubt » (1). Ci è narrato che nel sogno Arturo ode l' anima di Gawain passare sul vento profetizzandogli la morte e gridando: « Hollow, hollow all delight »; (2)

(1) Tutta la mente mia è oscurata da un dubbio.
(2) Vana, vana è ogni delizia.

ci è narrata l' ultima battaglia, la strana battaglia avvolta in nebbia, dove l'amico uccide l' amico, e vi sono visioni, spettri, atti d'eroismo e atti di viltà, e il cozzo dell'armi, e grida di coloro che cadendo cercano il cielo e non vedono che la nebbia, e che finalmente Arturo si trova solo in mezzo ai morti, coll' ultimo suo cavaliere, Sir Bedivere, al fianco, e gli dice

> « I know not what I am (1),
> Nor whence I am, nor whether I be King;
> Behold, I seem but king among the dead ».

a cui Bedivere risponde

> My King (2),
> King everywhere! and so the dead have kings,
> There also will I worship thee as King ».

Il rimanente della narrazione è lo stesso nei due poemi, ma anche quì, nel secondo, alcuni fatti, alcune espressioni acquistano nuovo significato dai poemi precedenti. Così, il brando *Excalibur* che viene ora gettato

(1) Io non so che cosa sono, nè donde vengo, nè se sono Re. Ecco, io non sembro che Re tra i morti.

(2) Re mio, Re dovunque! e se vi sono re tra i morti, là ancora io ti adorerò come il mio Re.

nell' acque del lago e afferrato da un braccio

« Clothed in white samite, mystic, wonderful. » (1)

il nome della misteriosa *Fanciulla del Lago*, le *Tre Regine* che accolgono il ferito Arturo nella negra barca, hanno maggior potere suggestivo perchè già sono stati menzionati in altri poemi della serie. Pieno di significato pure, dopo la lettura dei primi poemi, è il detto di Bedivere

« But now the whole Round Table is dissolved, (2)
Which was an image of the mighty world ».

e significative le parole d'Arturo in risposta—

« The old order changeth, yielding place to new » (3)—

quando ci ricordiamo che queste stesse parole egli le proferì dopo le sue prime vittorie, al principio della sua gloria e del suo regno, quando egli stesso iniziò il nuovo ordine di cose. Anche il titolo dei poemi sembra indicare la modificazione avvenuta nel loro spirito. Nel primo è tuttavia la *morte* di

(1) Avvolto in samito bianco, mistico, meraviglioso.

(2) Ma ora l'intera Tavola Rotonda è distrutta, la quale era un' immagine del vasto mondo.

(3) Il vecchio ordine di cose cambia, e cede posto al nuovo.

Arturo che si narra; ma l'Arturo del secondo, l'Arturo degl'*Idilli,* l'Arturo simbolo, passa, non muore. Egli stesso lo sente. In mezzo al dolore, al tradimento, al dubbio, al presentimento della disfatta e alla convinzione che tutta l'opera sua è stata vana, egli dice,

« Nay — God my Christ — I pass but shall not die » (1).

Gli ultimi versi, che si trovano soltanto in *The Passing of Arthur,* aggiungono pur essi al significato simbolico del poema. In essi echeggia dinuovo il verso che è ripetuto in alcuni altri degl'*Idilli,* e che sembra riassumere il mistero dell'umanità:

« From the great deep to the great deep he goes; » (2)

in essi Sir Bedivere, seguendo cogli occhi il legno lontano, esclama: Egli ritornerà! in essi pure Sir Bedivere sale alla roccia più alta per seguire collo sguardo quel punto nero che s'allontana; e lo vede procedere, e diminuire, e svanire in luce—

« And the new dawn rose bringing the new year » (3).

---

(1) No—Dio, mio Cristo,—io passo, ma non morrò.

(2) Egli va dall'abisso all'abisso.

(3) E la nuov'alba spuntò, recando l'anno nuovo.

Le fonti. Storia e leggenda

La storia della lotta fra i Cimri e i Sassoni è molto oscura. Secondo la cronologia generalmente accettata, fu nel 449 che Hengist e Horsa (1) furono chiamati dai Cimri in aiuto contro le tribù della Scozia. Da quell'epoca fino al 577 circa, fu un lungo periodo di conquista e di sterminio. I Sassoni invasero prima l'est, poi il sud, quindi il nord della Gran Bretagna, e dapertutto incontrarono una resistenza ostinata, ma dapertutto ebbero la vittoria definitiva. Pure,

(1) Questi nomi hanno tutti e due il significato di *cavallo*. Forse il cavallo era per così dire l'emblema della tribù intera. Difatti sappiamo che tutte o quasi tutte le tribù selvagge dell'America hanno un emblema di questo genere, serpente, castoro, o altro, e non è difficile che tale sia stata l'abitudine dei selvaggi di altri tempi. Negl' *Idilli* i Sassoni sono chiamati i signori del Caval Bianco.

nel 520 una importante vittoria ottenuta dai Bretoni vicino a un Monte Badon (località incerta), arrestò per circa trent'anni la marcia dei Sassoni al sud. Questa vittoria fu attribuita ad Arturo, capo delle tribù del sud di Galles. Circa il 552 la conquista fu ripresa e completata. L'invasione del nord ebbe luogo più tardi delle altre. L'eroe della difesa era Urien il quale vinse Ida nelle battaglie di Argoed, Gwenn Estrad e Menao. Dopo di lui, suo figlio Owain continuò la resistenza. Ma nel 570 vi fu la disastrosa battaglia di Cattraeth (contea di York) in cui, narra il bardo (1), di trecento sessanta tre capi, solo tre sopravvissero. Dopo questa, altre tre battaglie presso Lindisfarne; in una delle quali Urien venne ucciso, e finalmente la battaglia di Tarn o Uriconium (vicino al sito della moderna Shrewsbury) « la bianca città nella valle », come la chiama uno dei bardi (2), che fu data alle fiamme, nella quale battaglia perì Cyndyllan, l'ultimo difensore dell' indipendenza bretone (583). Dei Cimri, alcuni si ritirarono nelle foreste, o nelle terre paludose inaccessibili, o nelle montagne del

---

(1) Aneurin.

(2) Llywarch.

paese di Galles, e mantennero lì la loro indipendenza; molti furono trucidati o fatti schiavi; molti ancora si rifugiarono nell'Armorica, dove il canto dei bardi rese indimenticabile la loro lunga e gloriosa lotta.

Poichè, in quella lotta suprema, il canto fiorì in modo veramente eccezionale presso quella razza celtica, razza poetica, se vi fu mai. Di Myrddhin (Merlino), il più antico dei bardi di cui sia rimasta menzione, non resta alcun frammento. Egli è associato dalla leggenda al nome d'Arturo. Taliesin, di cui anche si narra che fu alla corte d'Arturo, cantò le vittorie di Urien sopra Ida. Aneurin, in un poema intitolato *Gododin* e di cui rimangono diverse strofi, cantò il disastro di Cattraeth dove egli aveva combattuto. Llywarch Hen (il Vecchio) principe e bardo, fu anch'esso amico di Urien e suo compagno d'armi; ne cantò la morte, la morte del proprio figlio, l'incendio di Tarn, la morte di Cyndyllan.

È dai frammenti che ci son rimasti di questi canti, dalla vita dei santi contemporanei (1), e da una vecchia cronaca attribuita ad un certo Gildas che si suppone essere

(1) *Vita Sancti Cadoci, Vita Sancti Paterni, ecc.*

stato contemporaneo di Llywarch, che s' è potuto ricostruire quel poco che si sa della storia di questi tempi.

Nella storia, dunque, il re Arturo non occupa punto quel posto importante che la leggenda gli attribuisce. I più antichi frammenti cimri lo nominano di rado. Egli non è che uno dei molti capi che s' opposero all' invasione straniera, e uno dei meno cantati. Nelle *Vite dei santi* ci è descritto come un uomo rozzo e violento, come, difatti non poteva a meno di essere in quei tempi. Si narra che rubasse la moglie d' un vicino e che soffrisse lo stesso oltraggio da un altro, secondo una tradizione, da Mael o Meluas, suo nipote, con cui fece una pace vergognosa.

Perchè fu allora intorno al nome del re Arturo che si formò la leggenda? perchè fu intorno all' immagine ingrandita ed esaltata di lui che vennero ad aggrupparsi i canti dei bardi, e le gesta guerresche, e i miti e le leggende, tutta la vasta e fluttuante materia epica della grande e della piccola Bretagna?

Forse fu perchè la vittoria di Badon Hill, alla quale è associato il nome d' Arturo, ebbe, dopo tutto, un risultato molto superiore a quello delle altre vittorie bretoni. Le vit-

torie di Urien, cantate nei frammenti che ci restano, non poterono arrestare un sol momento l'invasione. Quella d'Arturo invece, per ragioni che ci sfuggono interamente, impedì per ben trent'anni la marcia delle orde nemiche. E forse i bardi e i guerrieri bretoni, rifugiati nell'Armorica, raccontando la lunga e inutile, ma non ingloriosa lotta, spenta ogni piccola rivalità di tribù nella comune disfatta e nella comune sventura, avranno ricordato con orgoglio, magnificandolo ed esaltandolo, quell'antico principe che per tanti anni aveva tenuto testa ai loro terribili nemici. Arturo diventa così a poco a poco il capo della resistenza, il quale unisce in una lega tutti i principi della Bretagna; invece di una, diverse sono le sue vittorie sui Sassoni, ch'egli caccia dall'isola; egli estende il suo dominio sulla Bretagna intera, e regna in pace e giustizia finchè cade nell'ultima battaglia contro il traditore Modred.

Circa a questo grado del suo sviluppo ci appare la leggenda in una cronaca latina, *Historia Britannicorum,* scritta probabilmente ai tempi di Alfred the Great, o giù di lì, e attribuita, in un prologo posteriore di qualche secolo a un certo Nennius. Qui ci è narrato che « il magnanimo Arturo, con tutti

i re e la forza militare della Bretagna, combattè contro i sassoni. E benchè vi fossero molti di nobil sangue più di lui, pure egli fu eletto duce ben dodici volte, e dodici volte fu vincitore ». Ci sono dette le località delle dodici grandi battaglie: la prima vicino al fiume Glem; quattro nelle vicinanze del Dulas, la sesta presso il Bassas; un' altra nella foresta di Celidon; poi, sotto il castello di Gurnion; la nona a Caerleon, un' altra vicino al fiume Trat Treuroit; l' undecima sul monte Bregouin, e l' ultima, quella di Badon Hill. « In questa pugna », narra il cronista, « novecentoquaranta caddero per mano sua, il Signore solo essendo il suo aiuto ». (1)

Per circa tre secoli ancora la leggenda si sviluppa lentamente, lontana da ogni influenza letteraria, nei due baluardi delle razze cimriche, l' Armorica e il paese di Galles, e

(1) È difficile determinare la situazione di questi luoghi. *Caerleon,* la vecchia residenza d' Arturo, era presso la foce dell' *Usk,* nel paese di Galles; l' altra sua residenza, *Camelot,* è posta da alcuni nella contea di Somerset, ma Tennyson la pone sul fiume dove è la città « che ora è la più grande del mondo », *Tintagil,* dove nacque Arturo, era nel Lyonnesse, l' estremo occidente della Cornovaglia. Potrebbe anche darsi che *Glem* fosse il nome bretone del Severn, e *Celidon* della foresta di Dean, sulla riva di questo fiume.

prende a poco a poco il colorito dei tempi che attraversa.

Arturo è ora un essere soprannaturale, la cui nascita è misteriosa, la cui morte è misteriosa, di cui Merlino ha profetizzato che ritornerà e ricondurrà di nuovo i cimri alla vittoria. Egli non è soltanto il capo di una lega nazionale, egli è il sovrano di principi vassalli, egli istituisce alla sua corte una cavalleria feodale, l'ordine della Tavola Rotonda. I cantori bretoni percorsero l'Inghilterra, e più tardi la Francia, cantando sulla *rota* i brevi *lais* delle gesta d'Arturo e dei suoi cavalieri, ai quali vennero a grado a grado attribuite diverse avventure esistenti dapprima in racconti indipendenti, racconti popolari, racconti di fate, racconti di fanciulli, o vecchi miti pagani il cui significato s'era smarrito; e questi *lais* furono trascritti in prosa verso la metà del dodicesimo secolo, in rifacimenti a cui si dette talvolta il titolo di *mabinogion*. I *lais* di Marie France sembrano avere quest'origine.

Nel 1147 apparve un libro che destò grandissimo interesse ed ebbe un'immensa influenza. Questo libro, che portava il titolo *Historia regum Britanniæ,* pretendeva essere la traduzione d'un vecchio libro cimro, e

narrava fra altre cose le gesta d'Arturo e le profezie di Merlino. L'autore era un prete di Galles, Geoffrey of Monmouth. Egli conosceva probabilmente la cronaca di Nennius, e le leggende del suo paese natio dovevano certo essergli familiari. Su questi dati ricamò la sua *Storia;* tutto il resto sembra non essere che una solenne mistificazione. Lo proverebbero quelle profezie di Merlino, così esattamente corrispondenti alla verità storica di diversi secoli dopo, e la sottile ironia con cui consiglia ai cronisti esatti di non parlare dei re bretoni, giacchè non hanno « quel libro in lingua bretone, che Gualtiero, arcidiacono di Oxford, portò dall'Armorica, » e la sua ingegnosa scappatoia »: « È Qualcuno che l'ha detto, non io ». (1)

Egli racconta la nascita misteriosa d'Arturo, figlio d'Uter Pendragon, le sue conquiste che s'estendono fino alla Norvegia, all'Irlanda e alle Orcadi, come egli muove contro Roma, ma è richiamato in Bretagna dal tradimento di Modred, il quale ha usurpato

(1) M. de La Villemarqué volle provare che l'*Origo e Gesta regum Britanniae* forse una traduzione autentica d'un autentico vecchio libro bretone; ma questa supposizione già di per sè così inverosimile, è contradetta da Gaston Paris e dai migliori critici inglesi.

il trono e sposato Guanhumara (Ginevra), la moglie d'Arturo; e come in una terribile battaglia Arturo uccide Modred, e egli stesso, mortalmente ferito, è trasportato all' isola d'Avalon, soggiorno dei beati.

Questo libro ebbe fortuna immensa, la vivacità dello stile, la poesia in esso contenuta affascinarono le menti, e le trascrizioni e le imitazioni non mancarono. Le leggende arturiane diventarono allora materia letteraria.

Certo nell'Armorica e nel paese di Galles esse persistettero nella loro forma popolare, e sarebbe intessante tracciarne lo sviluppo, ma mi mancano i dati, nè, d'altronde, sarebbe quì il caso di farlo.

La ***Historia*** di Geoffrey fu tradotta da Gaimar (1) e poi da Wace, nativo di Jersey (circa il 1155). Wace, nella sua traduzione metrica, ***Roman de Brut,*** non è sempre fedele all' originale vi aggiunge altre leggende bretoni, fra le quali, quella della Tavola Rotonda, che Geoffrey sembra non aver conosciuta.

Altre collezioni di leggende bretoni furono fatte nello stesso secolo. Verso il 1150

---

(1) Questa traduzione è perduta.

un anglo-normanno, Béroul, riunì i racconti sparsi relativi a Tristano. Ne fu fatta una traduzione tedesca in versi da Eillart d'Olberg, circa il 1175. Verso il 1170, un inglese Thomas of Erceldoune scrisse un *Tristan* fondandosi, dice, sulla versione d'un cantore bretone, Breri, celebre, infatti, al dodicesimo secolo, Chrétien de Troies aveva anch'esso scritto un *Tristan* che s'è perduto. (1)

Le leggende di Tristano sono associate già nell'opera di Béroul al ciclo arturiano, ma dovettero evidentemente fare in origine un gruppo a parte. Tristano è il primo dei guerrieri, dei cacciatori e dei cantori di quei tempi. Egli vive alla corte dello zio Marco il quale, novello Mida, ha le orecchie di cavallo. Marco è re della Cornovaglia, e una specie di Minotauro reclama da lui un tributo di vergini; Tristano uccide il mostro, ma, gravemente ferito, si fa mettere in una barca senza vele e senza timone, e approda alle spiagge dell' Irlanda. La regina lo guarisce. Ritornato una seconda volta in Irlanda per chiedere in nome di Marco la mano

(1) I romanzi del ciclo arturiano esistettero probabilmente anche in provenzale, a giudicare dai numerosi accenni dei trovatori alle diverse leggende della Tavola Rotonda.

d' Isaotta, libera il paese da un dragone, e soffre gl' inganni d' un rivale disleale che vuol togliergli il premio della sua vittoria. (1) Gli viene affidata Isaotta, ma in viaggio essi bevono entrambi il liquore misterioso che fa sorgere in essi un amore eterno e senza limiti. Dopo mille incidenti (il più bello è quello della vita solitaria che gli amanti, scacciati da Marco, menano nella foresta), Tristano va in Armorica, e vi sposa un' altra Isaotta, « dalle bianche mani », ma non può dimenticare la prima. Ferito, egli manda a chiamare Isaotta di Cornovaglia, che sola lo può guarire, e dice al messaggero d' issare la vela nera al ritorno, s' ella si rifiuta di venire. Isaotta viene, ma la sua rivale che ha scoperto il loro segreto, annunzia a Tristano la vela nera, ed egli, che « riteneva la vita » sino a quel momento, spira immediatamente. Isaotta, arrivando e trovandolo morto, muore sul corpo di lui.

Chrétien de Troies, che scrisse un *Tristan* perduto, raccolse diverse altre leggende del ciclo arturiano, fra le quali importantissima

---

(1) Questo incidente si trova in uno dei racconti del Grimm, n. 60.

è quella di Lancillotto. (1) Lancillotto del Lago, era uno degli eroi più antichi della Tavola Rotonda; le sue avventure, e le sue nozze con Iblis formavano il soggetto d'un poema anglo-normanno tradotto in tedesco prima del 1200 da Ulrich de Zatzikhoven. I suoi genitori erano sconosciuti; egli era stato allevato da una fata, la Signora del Lago, e liberò la regina Ginevra dal potere « del re del paese donde non si ritorna ». Chrétien de Troies, che narra quest'episodio nel *Comte de la Charette*, introduce l' amore colpevole di Lancilotto e Ginevra. Anche un *lai* di Marie de France (*Tidorel*) narra l'amore d'una regina per un misterioso cavaliere del Lago. Quando i diversi miti cominciarono ad aggrupparsi intorno alla figura leggendaria d' Arturo, questo racconto di fate fu forse associato al confuso ricordo di quel ratto della moglie d' Arturo raccontato nelle vite dei santi. Difatti, una traduzione narra che il rapitore fosse un certo Mael. Ora si dice che *Mael* in celtico voglia dire servo, e la vecchia parola, l' *Ancelot*, non aveva altro significato. In una raccolta an-

(1) Nel trecento esisteva, a quanto pare, un *Lancelot du Lac*. in provenzale, attribuito ad Arnaud Daniel.

glo-normanna di leggende arturiane, troviamo difatti narrata la presentazione di Lancilotto alla corte così: « Quand messire Ivain (Owen, figlio di Urien; anch' egli associato dalla leggenda alla corte d' Arturo) fust en son hostel venu, il fait *le varlet* attourner au plus richement qu 'il peut » ecc. In altre leggende, però, Lancilotto è signore di paesi e castelli. La raccolta sopraccennata, fatta probabilmente al principio del XIII° secolo, racconta tutta la vita di Lancilotto, intrecciandovi le diverse leggende della Tavola Rotonda, e quella del *Perceval.* Fu attribuita, a torto, dice Gaston Paris (1), all' inglese Walter Map.

Diversi poemi di questo ciclo, parlano di Gawain, nipote di Arturo, uno dei più celebri dei suoi cavalieri. Uno di questi poemi fu scritto da Wolfram d' Eschenbach, continuatore anche del *Perceval.* Meno importanti sono gli altri romanzi in versi, *Le Chevalier au lion, Erec et Enide,* di Chrétien de Troies, e *Fergus, Ider, Mériadeuc, Durmart, Guinglain,* imitati in tedesco e in italiano.

Questi poemi offrono tutti lo stesso carattere. Si tratta il più delle volte d' un giova-

(1) *La littérature française au moyen âge.*

ne cavaliere sconosciuto, che viene alla corte d'Arturo, s'offre per un'avventura ritenuta impraticabile, vi riesce e finisce collo sposare una regina o una principessa. In questi poemi la leggenda popolare ha subìto un'ultima e importante modificazione. Non è più la rozza corte d'Arturo descrittaci da Jeuann Vaour (1) che troviamo qui, è una reggia sontuosa; non è più la semplice cavalleria feodale, è la cavalleria errante che vi è rappresentata, è l'*amour courtois* con tutte le sue delicatezze, e raffinatezze, e l'adorazione della donna, e la virtù nobilitante d'un amore ch'escludeva però il matrimonio, — tutta l'alta società del XII° secolo, infatti. La leggenda ha cessato di essere poesia popolare, è divenuta poesia aulica. E la veste n'è anch'essa aulica: linguaggio, espressioni, pompose descrizioni di battaglie e di feste, ricercatezza di stile. Spesso liberi, del resto, talvolta osceni, questi poemi sono ben lontani dal significato di cui furono rivestiti dal pensiero moderno. Essi sono il ciclo dell'amore, come il ciclo di Carlomagno è il ciclo delle guerre, e mostrano quale fu l'amore in quei

---

(1) Jeuann Vaour visse nella prima metà del XII° secolo, e fu bardo alla corte di Greffiz ap Connaz, capo delle tribù del Glamorgan (Paese di Galles).

tempi, o forse piuttosto, quale volle essere, quale fu nel concetto e nelle aspirazioni di quel secolo.

Nondimeno, due leggende si staccano in modo sorprendente dalle precedenti: sono quelle di *Merlino* e del *Graal.*

Il bardo Myrddhin era diventato il savio, il profeta e negromante Merlino. Egli era il consigliere d'Arturo, l'architetto del suo meraviglioso palazzo, e artefice d'un seggio chiamato il *seggio del pericolo*, perchè chi vi si sedeva era perduto. Si narrava anche di lui che dopo una battaglia, perdette il senno alla vista degli orrori da cui era circondato, spezzò la spada, andò errando nei luoghi solitari, e alla fine fu trovato morto vicino a un fiume. Un poeta della Franche-Comtée, Robert de Boron, fu il primo a scrivere un poema intitolato *Merlin*, di cui non è rimasto che il principio. Per lui, Merlino è figlio del diavolo, mandato a combattere il Cristo, ma suo malgrado servendolo. Questo poema ebbe due continuazioni in prosa, di cui una pretende essere dello stesso Robert de Boron, e fa menzione d'un poema anteriore, il *conte du bret,* cioè dell' ultimo grido di Merlino, rinchiuso vivo in una tomba dalle arti della donna che egli amava.

I romanzi di *Perceval* sono fra i più interessanti. La più antica versione rimastaci è quella di Chrétien de Troies. Il suo *Perceval,* incompiuto, narra d'un giovinetto molto semplice il quale, entrato in un castello e invitato al pasto, vedendosi passare davanti a lui un *graal* (piatto o calice?), si astiene per ritrosia dal fare una domanda intorno ad esso. Il romanzo fu continuato da Gaucher de Dourdan, ma neanche da questi potè essere finito. Ricevette poi tre conclusioni diverse. In una di queste il misterioso *graal* divenne il calice in cui Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue del Cristo in croce (1), e la sacra reliquia possedeva proprietà miracolose. Robert de Boron si servì di questa idea. Egli scrisse un *Joseph d' Arimathée* e un *Perceval.* Nel primo erano narrati i primi miracoli del *Graal,* nel secondo, come il *Graal* fu trovato da Perceval e poi rapito al cielo dopo la morte di lui. Quest'ultimo non ci è conosciuto che per un rifacimento in prosa. Un altro rifacimento è la *Quête du Saint Graal,* dove, invece di Perceval abbiamo per eroe

(1) Più tardi si disse essere il calice adoperato dal Cristo nell' ultima cena con gli apostoli, e portato a Glastonbury da S. Giuseppe d'Arimatea.

Galahad, supposto figlio di Lancillotto. Un altro autore ha raccontato indipendentemente la *Quête du Graal* a cui prendono parte Lancilotto, Gawain e Perceval. La beata visione che sanava ogni male non poteva apparire a Lancilotto, colpevole nel suo amore, nè a Gawain, troppo leggero e mondano; essa appare a Perceval il puro. In alcuni poemi vien anche narrato che il *Graal* fosse custodito in un tempio misterioso che pochi potevano trovare, e adorato da una milizia religiosa che aveva fatto voto di purezza assoluta.

Questi diversi poemi furono scritti tutti prima del 1250. Essi si sparsero in Italia — dove, tra altri, Rustico di Pisa ne fece una raccolta abbreviata, — in Germania, in Ispagna, in Olanda. Una ricca compilazione inglese ne fu fatta nel XV secolo da Thomas Malory. Essi ispirarono la poesia di diverse nazioni. L' *Orlando furioso* è pieno di reminiscenze del ciclo arturiano; anche il Tasso gli deve qualcosa; Spenser scelse Arturo a modello della virtù ideale e a capo dei suoi cavalieri allegorici ai quali egli vien sempre in aiuto; anche Milton si dilettò in questi vecchi romanzi e meditò un poema epico, *Arturo*.

Il contenuto.

E ora, ritorniamo a Tennyson, e confrontiamo i suoi *Idilli* coi romanzi del ciclo arturiano, per vedere in qual modo egli abbia messo la sua impronta personale, e l'impronta dei suoi tempi sulla vecchia materia.

Gl'*Idilli* consistono, in primo luogo, d'una dedica alla memoria del principe Alberto, indirizzata alla regina, e d'una specie di epilogo pure indirizzato a lei; poi, di due poemi, preludio e chiusa, — *The Coming of Arthur, The Passing of Arthur;* e infine, del corpo della narrazione, *The Round Table,* in dieci poemi: *Gareth and Lynette, The Marriage of Geraint, Geraint and Enid, Balin and Balan, Merlin and Vivien, Lancelot and Elaine, The Holy Grail, Pelleas and Ettarre, The Last Tournament,* e *Guinevere.*

The Coming of Arthur racconta la misteriosa nascita d'Arturo: come, durante la tempesta, Merlino trovò un piccolo bambino nudo sulla spiaggia, e come dopo molti anni questi fu coronato, e fondò l'ordine della Tavola Rotonda, i cui cavalieri dovevano fargli giuramenti solenni di fedeltà e obbedienza e purezza; e come egli combattè per Leodogran, re di Cameliard, e amò la figlia di

lui, Ginevra, e l'ebbe in isposa; e come combattè contro i baroni insorti, e li vinse, e debellò il potere di Roma, e in dodici grandi battaglie fugò le orde pagane del Caval Bianco, e regnò sul suo popolo.

In *Gareth e Lynette* abbiamo narrata l'avventura del fratello minore di Gawain e Modred, i figli di Bellicent, reputata sorella di Arturo. Gareth ha servito da un mese come sguattero nella reggia d'Arturo quando chiede e ottiene la prima avventura. Egli segue una donzella venuta a chiedere l'aiuto d'un cavaliere contro quattro fratelli che tengono prigioniera nel proprio castello sua sorella, Lady Lyonors, e i quali si fanno chiamare Stella del Mattino, Sole del Meriggio, Stella della Sera, e Notte e Morte. Egli vince i tre primi, e allo stesso tempo il cuore di Lynette, la quale lo aveva dapprima disprezzato perchè lo credeva uno sguattero. Poi va contro il quarto e il più temuto, ma al primo colpo lo getta giù di sella, e quando gli ha spaccato l'elmo, si scopre che Morte non è che un fanciullo fiorente.

The Marriage of Geraint e *Geraint e Enid* (1) sono la continuazione l'uno dell'altro. Ge-

(1) La fonte di questi due poemi è uno dei *Mabinogion* pubblicati da Lady Charlotte Schreiber.

raint, principe di Devon, per vendicare un insulto fatto alla Regina, combattè e vinse Edyrn, e gli comandò di andare alla corte e di sottomettersi alla sentenza che avrebbe pronunziata Ginevra. Edyrn era nipote del vecchio Yniol, e perchè gli si era rifiutata la mano di sua cugina, Enid, egli aveva saccheggiato il loro castello e usurpato le loro terre. Era in casa di Yniol che Geraint era stato ospitato, ed aveva visto Enid, movente gentile e bella e servizievole nel suo povero stato, e l'aveva amata e chiesta in isposa. E siccome la Regina gli aveva promesso, in ricompensa del servizio fatto, che ella stessa avrebbe con le proprie mani vestita la sua sposa per le nozze, Geraint volle che Enid, per amor suo, venisse alla corte nella sua povera veste di seta sbiadita, pensando che dopo questa prova d'affetto e d'ubbidienza, egli non potrebbe più dubitare di lei. Così Enid[1] venne alla corte, e la Regina, con le proprie mani la vestì come il sole per le nozze, e le fu dipoi molto amica.

Ma quando cominciò a spargersi la voce dell'amore colpevole di Lancilotto e Ginevra, Geraint vide di mal occhio l'amicizia ch'esisteva fra la Regina e Enid temendo che questa ne fosse contaminata. Così chiese il per-

messo di lasciare la corte per andare a difendere il suo principato dai briganti. E là egli custodì Enid gelosamente, circondandola di adorazione e di carezze, dimentico dei suoi giuramenti e del suo dovere; e questa sua dimenticanza era odiosa a Enid, la quale si rimproverava d' esser causa ch' egli fosse svergognato, e si chiamava una moglie infedele perchè non aveva il coraggio di dirgli la verità. Ora Geraint, svegliatosi dal sonno, udì questa parola, e tutto irato, le ordinò di vestirsi dei più miseri panni che avesse, e di seguirlo. Così i due s'avventurarono soli nelle terre dei briganti, ed ebbero molte avventure, e Geraint uccise assai nemici, e si trovò finalmente gravemente ferito nel castello d'uno di loro, Earl Doorm, e tutti lo credevano morto. Allora Geraint ripensò a tutte le prove di costanza e d'affetto dategli da Enid in quei due giorni di combattimenti, e vide com'ella piangeva per lui, e come resistette ad ogni tentazione e ad ogni violenza, e la sua fede in lei tornò intera.

Egli sorse allora e uccise Earl Doorm, e fugò gli altri, e disse a Enid,

« I do believe yourself against yourself » (1).

(1) Io credo in te contro la tua stessa testimonianza.

e da quell'ora in poi la sua fede in lei non venne mai meno.

Balin and Balan narra la storia di due fratelli cavalieri d'Arturo, di cui uno, Balin, era di carattere iracondo e violento; e come questo difetto lo angosciasse, e come egli cercasse di dominarsi e d'imparare le cortesie d'Arturo e di Lancilotto. Ora, dopo qualche tempo, Balan, il quale soleva calmare le ire del fratello, partì per un'avventura; e avvenne che, mentre egli si trovava lontano, Balin vide Lancilotto e la Regina insieme, e quell'incontro gli parve sospetto. Poi, errando nella foresta, gli avvenne di entrare nel castello del malvagio Garlon, e d'incontrare poco dopo l'astuta Vivien e d'udire da tutti e due parole di scherno per la Regina. Ed egli vi credette, e l'ira lo assalì, e con un grido selvaggio calpestò nella terra il suo scudo. Ora Balan che si trovava là vicino, udì il grido ed accorse; e vedendo Balin in quell'atteggiamento lo prese per un nemico e lo assalì. Così i due fratelli che s'amavano tanto caddero morti l'uno per mano dell'altro.

Merlin and Vivien racconta come Marco di Cornovaglia, nemico d'Arturo, avesse mandato alla corte l'astuta Vivien per ispiare, e seminarvi lo scandalo; e come essa si mi-

se a cercar di guadagnarsi l'amore di Merlino, sperando di soggiogarlo, e d'imparare da lui l'incantesimo pel quale una persona poteva esser chiusa viva in una tomba, « and lost to life and use and name and fame; » (1) e come un giorno Merlino abbandonò la corte, e attraversò i mari fino alla Bretagna e Vivien lo seguì, e praticò su di lui tutte le sue arti e le sue seduzioni, tanto che alla fine Merlino le disse il segreto, ed ella lo chiuse nel cavo d'una quercia e fuggì per la foresta gridando, « Insensato! »

Lancelot and Elaine è uno dei più commoventi degl'Idilli. Narra l'amore sventurato d'una fanciulla, Elaine, « il Giglio di Astolat », per Lancilotto, e come essa aveva custodito lo scudo di lui (poichè Lancilotto aveva voluto combattere ignoto nel torneo pel gran diamante), e come, essendo egli stato gravemente ferito, ella lo curò e gli salvò la vita; e come morì d'amore, e fu, secondo il suo desiderio, vestita nelle sue più ricche vesti, e posta a giacere in una barca drappeggiata tutta di nero, e venne così, condotta dal bianco servo sordo e muto, a dire il suo ul-

---

(1) Perduto alla vita, e all' utilità, e all' onore, e alla fama.

timo addio a Lancilotto, essendo che egli s'era partito da lei senza dirle alcun addio.

The Holy Grail è il centro, per così dire, di tutti i poemi. È la storia, della ricerca del sacro Calice che guarisce tutti i mali. La storia è raccontata da Percivale a un altro monaco suo amico. La visione era apparsa a una vergine, una monaca; e siccome già la corruzione e la colpa erano penetrate nell' ordine della Tavola Rotonda, ella disse a suo fratello Percivale di pregare, e che anche gli altri cavalieri pregassero, perchè potessero vedere la visione, e così tutto il mondo fosse guarito. Ora avvenne un giorno che mentre Arturo si trovava a combattere contro una banda di ladroni, una tempesta si scatenò subitamente sul palazzo reale, e i cavalieri che si trovavano nella gran sala videro un raggio di luce vividissima, e in esso una nube luminosa; ma Galahad solo vide il Calice sacro. E Percivale giurò che, giacchè non aveva avuta la visione, egli andrebbe alla ricerca di essa un anno e un giorno. E gli altri pure giurarono.

In questo mentre ritornò il Re; e quando gli fu narrato l'accaduto, il suo volto s'oscurò, come s'oscurava quando qualche atto eroico sembrava esser stato compiuto invano.

Ed egli disse ai suoi cavalieri che la maggior parte di essi seguirebbero fuochi fatui, e che non la decima parte ritornerebbe.

E difatti, dopo un anno ritornarono, ma non la decima parte di essi. E Percivale raccontò come egli avesse errato in lande deserte popolate di fantasmi, e come avesse incontrato Galahad, il quale vedeva sempre la visione, e nella potenza di essa atterrava tutti i suoi nemici, e il quale gli disse: « Vieni con me, perciocchè io me ne vo di qui e sarò coronato re nella città spirituale, e tu vedrai la visione quando io me ne andrò »; e come egli l'avesse seguito, oltre le montagne e sopra un ponte che s'avvanzava nel mare, l'avesse visto entrare in una barca, e veleggiare verso i cieli aperti, e sopra il suo capo pendeva il sacro Calice; e come egli ora desiderasse entrare nella vita monastica per adorare tutti i suoi giorni quella visione. Il cavaliere Bors fu il solo, oltre questi due, che avesse la visione. Egli cavalcava triste a causa di Lancilotto e la sua follia (poichè gli era parente), e quasi non cercava più la visione, non credendosene degno; e capitò in una parte del paese abitata ancora da gente pagana, che si fece beffe di lui e della sua ricerca, e lo mise in prigione. E lì nel-

la prigione, grazia insperata! il sacro Calice gli apparve. Poi una donzella della sua fede lo liberò. E Gawain, interrogato dal Re, disse ch' egli si era stancato della ricerca, e aveva trovato un padiglione di seta e molte allegre fanciulle, e che se una tempesta non avesse rovesciato la sua tenda e disperse le donzelle, quei dodici mesi sarebbero stati assai piacevoli. E in ultimo Lancilotto raccontò come, per un peccato così strano che intorno ad esso s'aggrappava tutto ciò ch'era nobile in lui, egli fosse stato preso da follia, e fosse venuto alla spiaggia, e avesse traversato il mare, e come fosse giunto ad un palazzo guardato da leoni, e salendone le scale avesse udito un canto sacro, e nella sua follia si fosse slanciato verso quel suono e avesse atterrato la porta, e visto « grandi angeli, forme terribili, e ali, ed occhi, e che se non fosse stato per la sua pazzia, giurerebbe d'aver visto — ma ciò ch'egli vide era velato, e non per lui era la visione ».

In Pelleas and Ettarre abbiamo il racconto d'un semplice giovanetto, principe delle isole, il quale amava Ettarre, e aveva vinto per lei un braccialetto al torneo. Ma ella, ch'era vanitosa e incostante, lo disprezzava

per la sua ingenuità, e gli si mostrò crudele molto; comandò che le fosse menato legato, e poi l' insultò, e si fece beffe dei suoi giuramenti, e dell'ordine della Tavola Rotonda, e del Re, ed egli si partì da lei tutto rattristato. Poco dopo incontrò Gawain il quale gli promise che di lì a tre giorni gli avrebbe guadagnato l' amore della bella sdegnosa. E Pelleas aspettò, ma i giorni passarono e nessun messaggio venne da Gawain. Allora egli andò al castello d' Ettarre. Era notte, ma tutto era aperto, ed egli penetrò nel giardino, e in un padiglione trovò Gawain e Ettarre addormentati. Allora egli posò la spada sulle loro gole e se ne partì, e il suo cuore bolliva d' ira perchè l' amore e l' amicizia l' avevano tradito. In questo stato d' animo egli incontrò Percivale, e gli si slanciò contro gridando, « Falsa, e io ti credeva pura come Ginevra! » E Percivale gli rispose: « Sono io falso soltanto quanto Ginevra è pura? » Pelleas chiese: « La Regina è falsa? Quale dei cavalieri ha mantenuto il suo giuramento? » E Percivale rimase muto. Pelleas allora balzò a cavallo e lo spronò a sangue. E passando vicino a Camelot incontrò Lancilotto e lo insultò e lo assalì e ne fu vinto, e gli gridò, « Uccidimi,

non ho spada ». Ma Lancilotto esitò, poi lo lasciò andare. E tutti e due entrarono allo stesso tempo nella reggia. Ma quando la Regina rimproverò a Pelleas di non sapere soffrire una disfatta da Lancilotto, egli la guardò con occhio così feroce ch'essa ne tremò, e poi, gridando, « Non ho spada », si slanciò fuori nella notte. E la Regina e Lancilotto si guardarono, e Modred pensò, « L'ora s'avvicina ».

The Last Tournament narra dell' ultimo torneo tenuto da Arturo, e chiamato il torneo dell'innocenza perchè il premio ne era una collana di rubini trovata intorno al collo d'una bambina che la Regina aveva adottata, e che era morta. Ma il nome del torneo sembrò esser stato dato in derisione, perchè il Re non potè assistervi, dovendo andare a combattere contro il cavaliere Rosso, un malvagio barone del nord, e Lancilotto, il quale, occupava il suo posto d'arbitro, vide trasgredire le leggi del torneo, e non disse motto. E la Regina pure vide che le sue donzelle oltrepassavano i limiti della riservatezza e della modestia, e non disse verbo, ma « in lei il dolore era signore ». Vinse il premio della giostra Tristano, tornato allora dalla Bretagna, dove aveva sposato Isaotta dal-

le bianche mani, e, vinto il premio, si diresse verso la Cornovaglia, per andare ad offrirlo alla sposa di Marco. Cavalcava cantando allegramente, e passò la capanna di fronde ch' egli aveva fabbricato per lei, e dove avevano passato un mese assieme, e lì si riposò. Arturo intanto era giunto al castello del nemico, e l' aveva combattuto e vinto; ma nell' ora della vittoria, i suoi cavalieri non ubbidirono più alla sua voce, anzi massacrarono, e saccheggiarono e incendiarono. Così, quantunque per questa vittoria tutte le vie fossero sicure, pure « nel cuor d' Arturo signoreggiava il dolore ». Tristano proseguì frattanto il suo cammino, e venne al castello d' Isaotta. Salì alla camera di lei, le offrì il dono, e s' intrattenne soavamente con lei per qualche tempo; ma d' un tratto l' ombra di Marco sorse dietro di lui, e gli recise il capo d' un colpo.

Guinevere. La Regina e Lancilotto avevano deciso di separarsi, e s' erano incontrati un' ultima volta per dirsi addio. Ma Modred il traditore li aveva scoperti; così essi dovettero fuggire, ella al convento di Almesbury, ed egli alle sue terre. E mentre Arturo combatteva contro di lui, Modred fece lega con le orde pagane del Caval Bianco, e su-

scitò una rivolta fra i baroni. E Ginevra dimorava ad Almesbury, e nessuno sapeva chi ella fosse; anzi la novizietta che spesso le era compagna, la feriva talvolta coi suoi discorsi sulla malvagia Regina, e il dolore ch' essa avea cagionato al Re, e la ruina ch' avea portato al paese. Ora un giorno, dopo uno di questi discorsi, la Regina s' era adirata e l' aveva cacciata; e poi il suo pensiero mezzo pentito, mezzo desioso, aveva cominciato a riandare il passato, quando d'un tratto s' udirono dei passi armati, e delle voci — « il Re! » — ed ella cadde bocconi e con le braccia e coi capelli nascose il suo volto dal Re. E Arturo le parlò del suo peccato; poi pronunziò il perdono e disse che l' amava sempre — « Let no man dream but that I love thee still. » (1) — e che forse, s' ella si purificava l' anima, potrebbero amarsi in quella vita dove tutti son puri. Poi stese le mani per benedirla, e partì. E Ginevra s' alzò e s' avvicinò alla finestra sperando di vedere il suo volto, ma la visiera era calata, ed essa non lo vide. Allora, quando la figura di lui si allontanò nella nebbia, ella gli stese le braccia con un singhiozzo —

(1) Nessuno pensi ch' io non t' amo ancora.

« oh Arturo! » Così, benchè tardi, l' amò. E dopo molti anni, essa, per la sua vita pura e per il dono di ministerio in lei, fu eletta abbadessa, e abbadessa visse per tre anni, e poi passò

« To where beyond these voices there is peace » (1).

The Passing of Arthur è la storia dell' ultima guerra d' Arturo, della guerra contro Modred e i baroni insorti. Arturo uccide Modred, ma egli stesso, mortalmente ferito, viene trasportato da Sir Bedivere ad una cappella vicina. Egli dice allora a Bedivere di prendere la spada *Excalibur* e di gittarla nel lago e venirgli a dire ciò che vede. Due volte dà questo comando, e due volte Bedivere non può risolversi a sacrificare questa spada preziosa. La terza volta, però, egli la getta, e vede sorgere dall' onda un braccio che l' afferra, la brandisce tre volte, e svanisce con essa. Allora Arturo si fa portare alla sponda; e viene loro incontro una nave nera, gremita di fantasmi in stole nere, e tre Regine in essa. E il Re vi prende posto, e la na-

(1) Dove, di là da queste voci di pianto, v' è la pace.

ve s'allontana seguita dallo sguardo dell'ultimo rimasto dei cavalieri d'Arturo.

Tale, raccontato in succinto e malamente, è il contenuto dei dodici poemi.

Ma prima di passare alla considerazione della loro forma e del loro significato allegorico, un altro aspetto di essi richiama la nostra attenzione.

Tennyson certo è ben lontano dalla meravigliosa facoltà creatrice di Shakspeare per ciò che riguarda il carattere. Nè l'epica richiede (forse neppure comporta) lo stesso risalto, la stessa vitalità nei caratteri come il dramma. Pure, i personaggi di Tennyson non sono semplici tipi o simboli, hanno qualcosa di proprio e di personale, che anzi talvolta distrugge od offusca il simbolo.

Così, Arturo, il Re mite, non è poi sempre tanto mite: egli fa lacerare e gettare al fuoco il ricco tessuto d'oro, presente di Marco. Ad una donna che gli dice che gli è nemica e l'odia, e allo stesso tempo gli chiede aiuto contro uno che le usurpa i beni, egli risponde, « i re antichi t' avrebbero condannata alle fiamme, Aurelio Emrys t'avrebbe fatta flagellare a morte, e Uther t'avrebbe fatta taglier la lingua: ma vanne per tema che quel feroce umore dei re antichi

non sorga in me. « E Ginevra dice che nessuno ha più di lui sete di gloria; e Lancilotto, che, nelle battaglie, il fuoco di Dio discende su di lui. Nè è mite quando si scaglia contro Modred, rimasto illeso, mentre tutti i prodi cavalieri della Tavola Rotonda sono caduti intorno al loro Re. Nè è mite, quando minaccia che ucciderà Bedivere con le proprie mani s' egli non getta *Excalibur* nell' onda. Nè miti sono tutte le parole che egli rivolge a Ginevra nel chiostro; alcune anzi suonano come una sentenza tremenda. E questo ci mostra che Tennyson, non ha voluto che nessun elemento di debolezza facesse parte del carattere del Re, ha voluto presentarcelo mite, non per fiacchezza, puro, non per mancanza di passioni, ma per virtù d' una fiamma spirituale che lo rende superiore alle passioni.

Molto umani sono ancora Lancilotto, Gareth, Geraint, Pelleas, Tristano. Essi non hanno quasi nulla del simbolo. Lancilotto è un uomo in cui la vita dello spirito è insufficiente a salvarlo dalle passioni. Modello di prodezza, di destrezza, di dignità, di cortesia, tutte le grazie e le virtù esteriori sono sue, ma nell' anima sua sonvi una grandezza e un abisso, fonti di lotta perpetua.

E questa sua stessa grandezza latente, vincolata alla debolezza e alla colpa rende tutta la sua vita una menzogna e una contradizione:

« His honour rooted in dishonour stood, (1)
And faith unfaithful kept him falsely true. »

Molto diverso è Tristano; egli pure colpevole, ma non oppresso, non condotto al rimorso, non spinto alla pazzia dalla colpa, come Lancilotto. Egli è uomo del mondo, bel parlatore, bel cantore, abile in tutti gli esercizi, indifferente all'ideale, desideroso soltanto di libertà e di piacere. Perciò v'ha in lui qualcosa di rozzo; egli non possiede la squisitezza di modi di Lancilotto. Più leggero ancora è Gawain, incostante come foglia al vento, negligente d'ogni suo dovere, schernitore dell'ideale, « being too blind to have desire to see ». (2)

Gareth invece è un giovinetto baldo e gagliardo, sano di mente e di cuore, ardente

(1) Il suo onore era radicato nel disonore, e la sua costanza nell'infedeltà lo manteneva falsamente fedele.

(2) Troppo cieco per avere desiderio alcuno di vedere.

d' impulsi generosi, assetato di gloria, desideroso di servire il bene; tempra eroica e serena, che sa essere obbediente e paziente e ardito allo stesso tempo, e scegliere il servaggio che conduce alla gloria, piuttosto che l' inazione della casa paterna. Pelleas gli somiglia, ma con qualcosa di più selvaggio e di meno forte e sereno nell' animo, così che quando alla sua innocenza viene bruscamente la rivelazione della corruzione intorno a lui, egli non sa vincere, ma fugge, folle d' orrore. Geraint è prode, vigoroso, aperto, e appassionato, facilmente credulo e facilmente sospettoso.

Il loro carattere diverso si mostra anche nel loro diverso modo d' amare. Arturo ama corpo ed anima con una fiducia assoluta fino all' ultima ora, con un amore che sopravvive al tradimento, e alla pietà e al perdono. L'amore di Lancilotto è un amore tormentoso, fatto di rimorsi e di gelosie, di dubbio, d'adorazione e di spasimo. Tristano ama coi sensi soltanto; mentre gli amori di Gawain sono fuochi di paglia. Quello di Geraint è un affetto tutto carezze e gelosia furente. Gareth ingenuamente « non ama ancora, ma amerà, Dio volendo. » Pelleas adora il suo ideale nella prima donna che incontra, e l' ama e la ser-

ve e si sottomette a tutti i suoi voleri finchè non la scopre falsa; allora l' odia.

Anche i personaggi secondari hanno quasi sempre un tratto che li distingue e l' individua. Sir Torre, lo zoppo, è burbero e tetro, il giovane Lavain, entusiasta nella sua ammirazione per Lancilotto e pel Re; Sir Bors, buono e umile, e scevro d' ogni egoismo, l' ardito Sir Bedivere, fedele al suo Re anche fra le ombre dei morti. Le figure di Galahad e di Percivale sono più pallide e simboliche. In Galahad la fede è assoluta, chiara, vittoriosa; Percivale, invece, è ancora tentato dai fantasmi del mondo, e la superbia e l' egoismo offuscano in lui la visione spirituale.

Più pallide pure in confronto sono le donne, e ciò è naturale, giacchè Tennyson concepisce soggettivamente. Si avvicinano più al tipo che all' individuo. Una delle meglio delineate è la capricciosa, sdegnosa Lynette che non sa trovare parole abbastanza aspre e sarcastiche per Gareth, eppure, quando egli si riposa dopo le sue pugne, veglia su di lui teneramente come una madre sul suo bambino. La Regina ci appare la più bella, la più gentile, la più orgogliosa, la più appassionata fra le donne. Elaine, tene-

ra e innocente, muore sotto il primo colpo della passione. Enid è pura e sottomessa e fedele sino alla morte e più in là. Opposte a lei sono la sensuale Isaotta, Ettarre, crudele e incostante, e Vivien, l'astuta e falsa seduttrice, piena di grazie esteriori e di corruzione nell'anima.

Bella di verità è anche la figura della semplice e garrula novizietta, pietosa e spensierata e inesperta, con le sue chiacchiere intorno a suo padre, e le sue reminiscenze di ciò ch'egli le aveva narrato della corte d'Arturo. Bella anche la figura della vergine che ebbe per prima la visione del sacro Calice, la vergine che aveva consacrato il suo sventurato amore umano alle cose celesti, diafana e dimagrita dalle vigilie, dai digiuni e dalle preghiere ch'ella innalzava continuamente per un mondo corrotto di cui l'eco era giunto fino alla sua cella; diafana, quasi uno spirito, con una fiamma negli occhi maravigliosamente belli,

« Beautiful in the light of holiness. » (1)

Così, anche Tennyson, quantunque in modo assai meno vivo e completo, ci dà, come

(1) Belli della luce di santità.

Shakspeare, l'immagine di questo mondo nei suoi varî aspetti, l'immagine di quelli che vivono secondo lo spirito, e di quelli che vivono secondo la carne, la fede e il dubbio e lo scetticismo, la colpa e la lotta, la disfatta e la vittoria, lo scherno e il misticismo, la coruttela e le aspirazioni, l'eco di quel mare tumultuoso le onde del quale avevano battuto contro la sua piccola nave.

La forma.

Altezza di significato, profondità di pensiero, intensità di sentimento, non basterebbero, però, da soli a salvare un'opera dall'oblio e a porla fra i monumenti letterarî, se l'espressione di cui si rivestono non fosse artistica. Così che più importante del marchio dell'uomo o dell'ambiente è, dal punto di vista letterario, il marchio del poeta. E gl'*Idilli del Re* sono, anche dal punto di vista artistico, il capolavoro di Tennyson. In essi l'arte sua è giunta alla maturità e rivela tutti i suoi pregi di ritmo e di dizione.

Il suo modo di procedere nella narrazione porta un'impronta personale. Quasi sempre egli comincia, per così dire, in mezzo al racconto, o con un incidente, come in *The Co-*

ming of Arthur, The Marriage of Geraint, Balin and Balan, o con un quadro o una scena, come in *Lancelot and Elaine, Merlin and Vivien, Guinevere,* e torna indietro poi a narrare i fatti precedenti che spiegano quell'incidente o quella scena. Anche *Gareth e Lynette*, l'unico poema in cui la narrazione proceda sempre diretta, comincia con un bel quadro buttato lì in quattro versi. *Geraint and Enid* principia invece con una riflessione filosofica. La narrazione del *Holy Grail* è messa in bocca di Percivale poco prima ch'egli muoia nel convento; e alquanto simile è il modo di procedere in *The Passing of Arthur*, dove l'ultima battaglia ci è narrata come « la storia che l'ardito cavaliere Bedivere..... raccontò quanto egli non era più che una voce, nel nevoso inverno della sua vita. »

Caratteristiche invece di tutti i poemi epici sono le frequenti digressioni, e ne troviamo anche qui diverse. Tali sono il sogno di Leodogran, quello di Tristano e di Ginevra, la conversazione di Gareth con un vecchio savio, la storia che Edyrn racconta a Enid e la conversazione d'Arturo con Geraint, la storia di Pellam, gli scandali della corte raccontati da Vivien, le battaglie d'Ar-

turo narrate da Lancilotto a Elaine e la sua famiglia, la conversazione di Tristano col giullare Dagonet, e i discorsi della novizietta. Diverse digressioni sonvi pure in *The Holy Grail:* le parole del monaco Ambrosius, la descrizione del palazzo d'Arturo, e del seggio di Merlino. Digressioni sono anche i diversi canti lirici sparsi nei poemi: il canto di Merlino; l'inno di trionfo cantato dai cavalieri d'Arturo alle sue nozze; le tre canzoni di Lynette; quella di Enid nel castello di suo padre; quelle di Vivien in *Balin and Balan* e in *Merlin and Vivien;* il canto della moribonda Elaine; la canzone di Pelleas, la canzone di Tristano, e quella che la novizietta canta alla Regina.

Ma tale è l'arte con cui queste digressioni sono introdotte che, quantunque superflue alla narrazione, sono una parte essenziale dell'opera completa; esse spiegano gli avvenimenti e le loro cause, rivelano i caratteri, rendono più chiaro il simbolo, o mostrano talvolta l'oscura influenza delle piccole cose sui destini umani, e come una parola, un sogno possono lasciare nell'anima una traccia incancellabile. Il verso di Merlino — « From the great deep to the

great deep he goes » (1) sembra suonare come una nota di pedale in tutta l' opera; quando Lynette ha cantato « my love has smiled on me, » (2) noi conosciamo il suo cuore meglio di quel che lo conosca lei; Vivien rivela, malgrado sè stessa, la sua vera natura quando ripete con sì evidente piacere le false voci scandalose della corte; vediamo il carattere di Tristano anche nel suo canto « Free lóve — free field — we love but while we may »; (3) e la canzone della novizia — « Too late! too late! » (4) fa eco al pensiero della Regina mentre ella fuggiva nella notte ad Almesbury, e risuona in tutta la sua vita di tardo pentimento e di tardo amore, in cui essa spera, e trema, e si chiede: « È troppo tardi? » Il poeta ha così sapientemente ordinato tutti i più minuti particolari, che nulla, neppure un verso, si vorrebbe tolto, e quelli che parvero sulle prime superflui, acquistano, dopo letta l' opera intiera, un' importanza mi-

---

(1) Egli va da un abisso all' altro abisso.

(2) Il mio amato m' ha sorriso.

(3) Libero amore — libero campo — si ama soltanto quando si può.

(4) Troppo tardi! troppo tardi!

steriosa, e sembrano chiamarsi e rispondersi come all'Ave si rispondono da villaggio a villaggio le campane.

Il Tennyson imita ancora assai felicemente due altri processi della poesia epica, la ripetizione e l'uso dell' epiteto. Anche questo nelle sue mani diventa rivelatore del carattere e del simbolo. Arturo è chiamato *the mild King*, *the blameless King* (il Re mite, il Re immacolato), Ginevra è sempre, semplicemente « la Regina »; Lancillotto è detto *the courteous* (il cortese), Bedivere, *the bold* (l'ardito), Bors, *the good* (il buono), Vivien, *the wily* (l'astuta); Galahad è sempre chiamato *the pure* (il puro), e Percivale qualchevolta *the pure*, qualche volta *the meek* (il mansueto); Enid è *the fair* (la leggiadra), e anche *the good;* ed Elaine è detta *the lily maid* (la fanciulla giglio).

Meraviglioso è poi il notare come il poeta abbia saputo afferrare il vero stile dell'epica, fondere insieme nobiltà e semplicità, naturalezza e pompa di linguaggio senza mai cadere nel triviale o nell'affettato, senza che il verso cessi mai per un solo istante d'esser poesia vera per degenerare in mera prosa ritmica.

I suoi personaggi parlano il loro linguag-

gio di tutti i giorni: Kay, il senescalco dice,

« Like any pigeon will I cram his crop, (1)
And sleeker shall he shine than any hog. »

e Lynette, motteggiando il finto sguattero,

« what stick ye round (2)
The pasty? wherewithal deck the boar 's head?
Flowers? nay, the boar has rosemaries and bay. »

Geraint dichiara —

« I wish no better fare: (3)
I never ate with angrier appetite
Than when I left your mowers dinnerless. »

Earl Doorm esclama —

« Eat! Look yourself. Good luck had your goodman, (4)
For, were I dead, who is it would weep for me! »

---

(1) Gl'impinzerò il gozzo come ad un piccione, e sarà più liscio e lucido d'un maiale.

(2) Che cosa mettete intorno al pasticcio? con che cosa adornate la testa di cignale? Con fiori? no, il cignale ha rosmarino e lauro.

(3) Non desidero miglior cibo: non ho mai mangiato con appetito più feroce che quando lasciai senza pranzo i vostri mietitori.

(4) Mangia; Guarda. Fu ben fortunato il tuo uomo, perchè, se io fossi morto, chi piangerebbe per me?

e la petulante Ettarre:

> « I cannot bide Sir Baby. Keep him back (1)
> Among yourselves. Would rather that we had
> Some rough old knight who knew the worldly way,
> Albeit grizzlier than a bear, to ride
> And jest with »,

ed altri esempi si potrebbero portare. Il poeta non esita talvolta ad usare nella narrazione stessa questo linguaggio semplice fino alla rudezza, quando sa di crescere così l'effetto, e descrive il Conte Doorm e i suoi compagni,

> « Feeding like horses when you hear them feed » (2),

e Gawain che freme —

> « as the dog, with-held (3)
> A moment from the vermin that he sees »,

e così via. Eppure, tale è l'abile scelta delle

(1) Non posso soffrire il cavelier Bébé. Tenetelo fra voi altre. Avessimo piuttosto qualche vecchio cavaliere ruvido, che conoscesse le maniere del mondo, foss' anche più grigio d'un orso, con cui cavalcare e scherzare.

(2) Mangiando come cavalli quando si sentono mangiare.

(3) Come il cane, ritenuto un istante dalla preda che vede.

parole, e l'abile modo in cui il linguaggio si flette alle esigenze della narrazione che tutto questo non diventa mai volgare.

Il Tennyson adotta anche molto volentieri un' altra caratteristica del linguaggio parlato: l' anacoluto. A confronto di altri poeti inglesi, egli si può dir ligio alla buona mamma grammatica; ma non c'è dubbio che certe sue spezzature di frasi farebbero arricciare il naso a della brava gente che stima non esservi salvezza fuori che nell'analisi logica. In Tennyson le spezzature abbondano; e quanta possano conferire forza e vivacità e naturalezza al discorso si potrà vedere dai seguenti esempi. Non pare di sentir sibilare l' ira contenuta del Re quando egli dice al messaggero di Marco che torni indietro ed impedisca a questi di venire alla sua presenza,

« Lest we should lap him up in cloth of lead, (1)
Silenced for ever — craven — a man of plots.
Craft, poisonous counsels, wayside ambushings —
No fault of thine »,

---

(1) Per tema che l' avvolgiamo in cappa di piombo, muto per sempre — un codardo, un uomo pieno d' intrighi, d' astuzia, di consigli avvelenati, di agguati — tu non ne hai colpa alcuna.

e il riso sprezzante e l'inquietudine nascosta della Regina nelle parole —

« Arthur, my lord Arthur, the faultless King, (1)
That passionate perfection, my good lord —
But who can gaze upon the Sun in heaven?
He never spake word of reproach to me »....

.... « The vermin voices here (2)
May buzz so loud—we scorn them, but they sting » —

e l'estasi trepida di Sir Bors quando egli esclama:

« And then to me, to me, (3)
...... beyond all hopes of mine,
Who scarce had pray'd or ask'd it for myself —
Across the seven clear stars—O grace to me —
In colour like the fingers of a hand
Before a burning taper, the sweet Grail
Glided and past »?

---

(1) Arturo, il mio signore Arturo, il Re senza difetto, quella perfezione appassionata, il mio buon signore, ma chi può guardare il sole? Egli non mi volse mai parola di rimprovero.

(2) Queste voci d'insetti qui possono ronzare così forte — noi li sprezziamo, ma essi pungono.

(3) E allora a me, a me, oltre ogni mia speranza, a me che appena l'avevo pregato o chiesto per me stesso, a traverso le sette stelle chiare — o grazia — apparve e passò la soave visione del Calice, simile in colore alle dita d'una mano tenute contro un cero acceso.

Talora, invece di simili frasi rotte, abbiamo un verso breve, intenso, semplice come un grido, che vi fa trasalire:

« I have gone mad: I love you, let me die » (1).

..... « Let chance what will, I trust thee to the
[death » (2).

..... « Would God that thou couldst hide me from
[myself! » (3)

Talvolta ancora abbiamo in pochi tratti rapidi tutto un quadro, come questo:

« But the other swiftly strode from ridge to ridge, (4)
Clothed in his breath, and looking, as he walk'd,
Larger than human on the frozen hills » —

---

(1) Sono impazzita. V'amo; ch' io muoia.

(2) Qualunque cosa avvenga, io ho fede in te sino alla morte.

(3) Volesse Iddio che tu mi potessi nascondere da me stessa.

(4) Ma l' altro con lunghi, rapidi passi andò di roccia in roccia, tutto avvolto nel proprio alito, e sembrava di statura più che umana, camminando su quei monti agghiacciati.

o il seguente che principia la storia di *Gareth and Lynette :*

« The last tall son of Lot and Bellicent, (1)
And tallest, Gareth, in a showerful spring
Stared at the spate. A slender-shafted pine
Lost footing, fell, and so was whirl'd away ».

E ciò desta sorpresa, perchè non è per lo stile conciso e pittorico che il Tennyson si distingue. Anzi le sue poesie anteriori hanno tutte, quali più, quali meno, un qualcosa di molle, di quasi languido e monotono, un qualcosa che ricorda il noto verso inglese:

« With notes...
Of linked sweetness long drawn out » (2).

Nè si può dire che in complesso il verso degl' *Idilli* sia diverso. Gli eccessi sono stati eliminati; v'è più varietà, e in un'opera di oltre nove mila versi, non ci sono lungaggini. Pure, e malgrado gli esempi che abbia-

(1) L'ultimo e il più alto degli alti figli di Lot e Bellicent, Gareth, in una piovigginosa mattina di primavera guardava fisso il torrente. Un esile pino vacillò, cadde, e fu travolto.

(2) Con note di languida dolcezza, lungamente tenute. (Milton, *L' Allegro*).

mo citati, e malgrado alcuni versi vibranti come—

« Clang battleaxe, and clash brand! Let the king
[reign! » (1)

..... « Shocks, and the splintering spear, the hard
[mail hewn.... » (2)

..... « The crack of earthquake shivering to your base
Splityou.... » (3)

..... « And dazzled by the livid-flickering fork, (4)
And deafened with the stammering cracks and claps » —

la poesia del Tennyson rimane sempre essenzialmente melodica più che pittorica.

Certo nessun altro poeta inglese lo ha sorpassato nell'arte dell' armonia. Il suo verso accarezza l' orecchio. Dolce, scorrevole, musicale, esso possiede il sottile incanto del rivo che passa mormorando, delle linee ondulate, della lieve nebbia lucente che avvolge le colline inglesi. Vi si trovano certe riper-

---

(1) Suonate, azze! cozzate, brandi! Regni il Re!

(2) Urti, e lance spezzate, e rotte le forti armature.

(3) Il terremoto vi crolli fino alle basi, e vi spacchi.

(4) Abbagliata dalla livida luce del fulmine, e stordita dagli assordanti scoppi dei tuoni improvvisi.

cussioni, certi accordi di suoni che sfuggono ad ogni analisi, ma la cui malia vi afferra. A volte è una serie di vocali lunghe e aperte —

« Bare, as a wild wave in the wide North-sea, » (1)—

a volte, invece, sono vocali chiuse e labiali, che hanno un bisbiglio misterioso —

« Clothed in white samite, mystic, wonderful » —(2)

talvolta le vocali o le consonanti, incontrandosi, rallentano il corso del verso —

« Brake from the vast oriel-embowering vine (3) —
For bold in heart and act and word was he » (4) —

talvolta le aspirate lo portano come sopra un' ala —

..... « or what (5)
Her all but utter whiteness held for sin » —

---

(1) Portava, come l' onda sfrenata del vasto mar del Nord.

(2) Avvolto in samito bianco, mistico, meraviglioso.

(3) Rompeva dalla gran vigna che pendeva a festoni intorno alla finestra.

(4) Poichè egli era ardito di cuore e negli atti e nelle parole.

(5) O ciò che la sua purezza quasi perfetta riteneva esser peccato.

talvolta la ripetizione di liquide e sibilanti sembra affrettarlo —

.... « Flung them, and down they flashed and smote
the stream ». (1)

Ora i versi scorrono, come una fila di perle, con cadenza regolare, ora si spezzano con inattese cesure e *enjambements*; ora un raro sdoppiamento di vocali sembra renderli esitanti; ora procedono rapidi e ansanti con una sillaba atona soverchia. Poichè il Tennyson si vale di tutte le libertà concesse dalla versificazione inglese, e tale è la sua maestria nell' arte, che non ne abusa mai.

Egli sa ottenere ancora un leggiadro effetto armonico per mezzo delle ripetizioni, le quali servono inoltre ad accentuare il significato recondito dei poemi. Le ripetizioni son molte, fin troppe: talvolta si rispondono di poema in poema; talvolta si seguono da vicino. Tre o quattro volte nei diversi *Idilli* troviamo ripetuti i seguenti versi:

« From the great deep to the great deep he goes ».
. . . « Clothed in white samite, mystic, wonderful. »

---

(1) Li gettò, ed essi caddero sfavillando, e percossero la superficie del fiume.

. . . . « Man' s word is God in man » (1).
. . . « In battle, fighting for the blameless King » (2),

ed altri. Altrove la stessa parola o frase cade regolarmente nel verso, come una nota ripetuta. Così nei seguenti:

« Fainter by day, but always in the night (3)
Blood-red, and sliding down the blacken'd marsh
Blood-red, and on the naked mountain top
Blood-red, and in the sleeping mere below
Blood-red ».

Minore è l'arte del Tennyson nell' evocare il fantasma, la visione delle cose. Egli non vi eccelle come vi eccellono Shakespeare e Keats e anche il Browning. La sua tempra artistica si avvicina di più a quella di Shelley. Pure, egli ci dà molte belle descrizioni, e se spesso le linee rimangono alquanto indecise, non di rado la scelta delle parole è tale che

(1) La parola dell' uomo è Dio in lui.

(2) Nella pugna, combattendo per il Re senza macchia.

(3) Fioco di giorno, ma sempre nella notte rosso come il sangue, passando sulla negra palude rosso come il sangue, e sulla brulla cima del monte rosso come il sangue, e sul lago dormente nell' imo rosso come il sangue.

se ne riceve una sensazione chiara e immediata, specialmente quando si tratta di farci udire. Egli si serve a quest' uopo dei traslati più audaci ed originali. Così, sentiamo la gelida notte invernale quando egli ci dice che la luna

« Brightening the skirts of a long cloud, ran forth (1)
And sparkled keen with frost against the hilt, »

e che dagli spiriti sorse

« A cry that shiver'd to the tingling stars. » (2)

In un altro verso udiamo il vento:

.... « the sea-wind sang (3)
Shrill, chill, with flakes of foam; »

altrove, il brando *Excalibur*

... « rich (4)
With jewels, elfin Urim, on the hilt,
Bewildering heart and eye »....
... « Made lightnings in the splendour of the moon. »

---

(1) Irradiando l' orlo d' una lunga nube, scese, e sfavillò vivida nel gelo, percotendo l' elsa.

(2) Un grido che vibrò sino alle palpitanti stelle.

(3) Il vento del mare strideva acuto, gelido, umido di fiocchi di spuma.

(4) Ricca l' elsa di gemme, Urim magici, confondenti l' occhio e la mente.... lampeggiava nello splendor lunare.

Ora il fantasma è suscitato per mezzo di un' ardita personificazione:

« Far off they saw the silver-misty morn (1)
Rolling her smoke about the Royal mount ».

..... « The stream (2)
Full narrow; this a bridge of single arc
Took at a leap; »

ora è un solo aggettivo che dà la visione: « the dreary deeps », dice Tennyson: « the high saint », « the slowly-fading mistress of the world », « thy climbing life », « fast-falling burns », « a city of shadowy palaces », « the curl' d white of the coming wave », « the creeping mist », « formless fear », « blind haze »; (3) e tanti altri se ne potrebbero trovare.

---

(1) Da lontano vedevano l' argenteo mattino nebbioso avvolgere i suoi vapori intorno al monte reale.

(2) Il ruscello era stretto; e un ponte d' un sol arco lo saltava d' un balzo.

(3) I lugubri abissi, l' alto santo, colei che deperiva lentamente ed era stata signora del mondo, la tua vita che s' inerpica, rapide cascatelle, una città di misteriosi palazzi, la bianchezza increspata dell' onda venente, la nebbia strisciante, una paura senza forma, cieca nebbia.

Più sovente ancora è un' immagine che colpisce:

« So, like a painted battle, the war stood (1)
Silenced, ».....

And could not wholly bring him under, more (2)
Than loud Southwesterns, rolling ridge on ridge,
The buoy that rides the sea, and dips and springs
For ever: »...

« While slowly falling, as a scale that falls (3)
When weight is added only grain by grain,
Sank her sweet head upon her gentle breast ».

. . . . « As the thistle shakes (4)
When three gray linnets wrangle for a seed ».

---

(1) Così, come una dipinta battaglia, stette la pugna resa silente.

(2) E non poteva vincerlo interamente, come i rumorosi venti del sud-ovest che accumulano onda sopra onda, non possono vincere il gavitello che cavalca il flutto, e s' immerge e risale sempre.

(3) Mentre lentamente abbassandosi, come s' abbassa una bilancia quando vi si aggiunge il peso a grano a grano, il dolce capo le si chinò sul gentil seno.

(4) Come trema il cardo quando tre fanelli grigi s' azzuffano per un seme.

. . . . « Aghast the maiden rose (1),
White as her veil, and stood before the Queen,
As tremulously as foam upon the beach
Stands in a wind, ready to break and fly.

. . . « And looking wistfully with wide blue eyes (2)
As in a picture ».

Anche da queste brevi e semplici osservazioni si potrà capire qual' arte possedesse Tennyson, allorchè, nella maturità del suo genio, egli intraprese l'opera che più doveva riflettere l'anima sua ed i suoi tempi.

Il simbolo.

Leggendo gl'Idilli si è colpiti, non solo dal loro aspetto e dal loro tono, così diversi da quelli dei vecchi romanzi arturiani donde trassero origine, ma ancora dalla velata significazione spirituale che li percorre. Non è un'allegoria continua, elaborata; è un significato che si rivela e s'asconde, appare e svanisce, come un filo d'acqua: qua con uno sprazzo, là con un barlume incerto, ora

(1) Spaurita sorse la fanciulla, bianca come il suo velo, e stette davanti alla Regina, tremando come nel vento si tien la spuma sul lido, pronta a frangersi e svanire.

(2) Fisso guardando desiderosamente con grandi occhi azzurri, come in un quadro.

avvolto in luce, ora perduto nella nebbia, esso splende e si dilegua agli occhi nostri, come agli occhi di Gareth la mistica città di Camelot. Sorge allora nell'animo la domanda: questo significato simbolico nacque inconsciamente collo svolgersi dell'opera, o fu voluto dall'autore? Poichè tutto nel mondo è simbolo; la materia, dello spirito, l'individuo, del tutto; ogni cosa è la rivelazione d'un afflato misterioso, ogni essere è un microcosmo, e riflette i cieli e la terra. Quando due strumenti nella stessa sala sono accordati l'uno coll'altro perfettamente, basta toccare una corda dell'uno perchè la corda corrispondente dell'altro vibri all'unisono con quella. Così i poeti che hanno saputo toccare una corda nell'intimo dell'essere, fanno echeggiare quella stessa corda nell'universo intero, e il loro verso contiene qualcosa di profondo e di misterioso, come il suono di molte acque, qualcosa di più di quel che essi avevano voluto metterci. È perciò senza dubbio, che alcuni hanno voluto trovare il simbolo nel *Cantico dei Cantici*, nell'*Amleto*, nella *Tempesta*.

Ma negl'*Idilli del Re*, il simbolo oltrepassa questo primo stadio; diventa chiaro, conscio e voluto, quantunque non sia elaborato

e completato fino all' allegoria. E l' autore stesso ci dichiara ciò ch' egli ha voluto adombrare in questi poemi. Nella dedica alla Regina, dice:

> Accept this old, imperfect tale, (1)
> New-old, and shadowing Sense at war with Soul.

Così, secondo l' intento dell' autore, essi simboleggiano la guerra dei sensi contro l'anima, della materia contro lo spirito. Cerchiamo, dunque, di cogliere questo nuovo aspetto dell' opera, di tracciare nella nebbia movente le linee di quel mistero spirituale in essa raffigurato.

La regina Ginevra, nell' ora del pentimento, esclama:

> « Ah, great and gentle lord, (2)
> Who wast, as is the conscience of a saint
> Among his warring senses, to thy knights, »

---

(1) Accetta questa vecchia storia imperfetta, vecchia eppur nuova, e adombrante i sensi in guerra con l' anima.

(2) Ah, grande e mite signore, che fosti ai tuoi cavalieri come la coscienza d' un santo fra i suoi sensi in guerra *(Guinevere)*.

e Sir Bedivere dice al Re che s'allontana nella nave abbrunata:

« But now the whole Round Table is dissolved. (1)
Which was an image of the mighty world ».

Dunque, il simbolo è, per così dire, doppio: adombra quello che avviene nell'anima, e quello che succede nel mondo intero; e Arturo è la coscienza umana, l'ideale umano, che combatte contro le tenebre e la morte morale. Poichè, prima ch'egli venga, la terra è desolata da guerre intestine; il potere di Roma—la legge esteriore e sociale—si è a grado a grado indebolito, e le orde pagane — la negazione della fede e della morale — si sono riversate sul paese, e le belve della foresta hanno devastato i campi e i villaggi, e hanno calpestato i giardini del re: così, nell'anima umana, come nel mondo, v'è guerra e disordine, e desolazione, e la belva nell'uomo trionfa, prima della venuta d'Arturo. Ed egli viene. La sua nascita è

(1) Ma ora è interamente distrutta la Tavola Rotonda, la quale era un'immagine del vasto mondo. *(The Passing of Arthur)*

misteriosa. In una notte di tempesta, in cui un mare di fuoco si frangeva contro le rocce della deserta Tintagil, subitamente apparve e disparve come un lampo una nave in forma di dragone alato, tutta bianca di spiriti lucenti; e di lì a poco un'onda enorme si rovesciò sul lido, e portò ai piedi di Merlino, il savio, un fanciulletto nudo. E Merlino lo custodì, e dipoi lo proclamò Re, quantunque non senza opposizione, perchè alcuni gridavano: « Chi è costui perch'egli debba regnare su di noi? Noi non sappiamo dond'egli venga; egli non è il Re. » Pure, loro malgrado, Merlino fece coronare Arturo: la sapienza umana proclama re dell'uomo la coscienza. E Arturo ha delle amiche misteriose: tre Regine che stanno vicino al suo trono, con volti soavi e lucenti — amiche che l'aiuteranno nel dì della distretta — e la maga, la Signora del Lago, che abita in fondo ai mari, « calma, qualunque siano le tempeste che sconvolgono il mondo », e il suo trono è sulle basi dei monti, e la sua voce è come il suono di molte acque, ed essa cammina sulle onde.

Essa ha dato ad Arturo una spada meravigliosa, *Excalibur,* opera delle proprie ma-

ni, una spada invincibile, la cui lama non si può spezzare, l'elsa della quale splende di gemme; la spada che sorse da mezzo il lago, sorretta da un braccio « avvoltc in samito bianco, mistico, meraviglioso », e che Arturo prese; sulla cui lama era scritto da un lato « prendimi! » e dall'altro « gittami via! » la spada con cui egli vincerà tutti i suoi nemici, perciocchè le forze della natura combattono per l'ideale.

E Arturo ha unito intorno a sè in fratellanza tutti quelli che lo hanno riconosciuto Re, tutti i cuori che hanno confessata la sua sovranità, e li ha legati a sè con giuramenti solenni, talchè, dopo aver giurato, essi sono « pallidi come al passar d'uno spettro, e abbagliati come da una gran luce ». Ha fatto loro giurare di onorare la loro parola come quella di Dio, di ubbidire alla loro coscienza come al lor Re, di combattere e di distruggere ogni forma del male, di non dir calunnia nè ascoltarla, di vivere casti, di amar una sola ed esserle fedele, e servirla con nobili azioni.

E ora incominciano le guerre d'Arturo. La prima è contro le belve. Il re di Cameliard, le cui terre sono devastate dal lupo e dal cignale, chiede l'aiuto di Arturo; ed egli

viene, e stermina le belve, e abbatte le foreste, e fa entrare la luce, e apre le vie. Ora il re Leodogran ha un figlia, Ginevra,

« And she was fairest of all flesh on earth; » (1)

e Arturo l' ama, e desidera toglierla da quella terra di belve e innalzarla al trono, e sente che s' egli non è unito a quella ch' è la più bella sotto il cielo, egli non può volere ed operare con tutte le sue forze, ed essere vincitore. Poichè senza la bellezza e la gioia della vita, l' ideale non può trionfare interamente, ma s' essi sono uniti e regnano insieme, allora hanno

... « power on this dark world to lighten it, (2)
And power on this dead world to make it live. »

Così, dopo aver trionfato sulla belva, e

---

(1) Ed essa era la più bella di tutte le creature che sono sulla terra (*The Coming of Arthur*).

(2) Potere sopra questo mondo oscuro per illuminarlo, e potere su questo mondo morto per dargli vita (*The coming of Arthur*).

vinto i ribelli, Arturo sposa Ginevra, e « nel suo cuore signoreggia la gioia », giacchè egli si sente unito alla sua Regina, e intorno a lui stanno i suoi cavalieri, che hanno preso i suoi voti, e son puri, e godono della sua gioia; ed egli crede che, col loro aiuto, realizzerà il suo grande intento e porterà nuova vita al mondo. E dopo questo, egli combatte contro l'antica Roma, poichè le vecchie leggi esteriori d'uno stato più imperfetto non devono opprimere la nuova vita interna; poi vince le orde pagane e le scaccia oltre i mari, e libera la terra tutta, e unisce sotto di sè i principi del paese e regna.

La sua città è la mistica Camelot, fabbricata sopra il sacro monte: una città di bianchi palazzi misteriosi, e di minareti lucenti, mezza nascosta nella nebbia movente. Sulla porta di essa sono istoriate le vittorie d'Arturo, e sull'architrave è l'immagine della Signora del Lago, e in alto, le statue delle tre Regine. E alcuni, dice il savio a Gareth, stimano che la città sia opera d'incanto, e che nulla in essa sia ciò che sembra essere, fuorchè il Re; ed altri invece credono che la città sia reale, e il Re un'ombra. Misterioso è ancora il palazzo di Arturo, eretto dal ma-

go Merlino, con quattro ordini di sculture simboliche —

« And in the lowest beasts are slaying men, (1)
And in the second men are slaying beasts,
And on the third are warriors, perfect men,
And on the fourth are men with growing wings,
And over all one statue in the mould
Of Arthur, made by Merlin, with a crown,
And peak'd wings pointed to the Northern star » —

rappresentanti la marcia ascendente dell'umanità, e i diversi aspetti del regno d'Arturo. Perciocchè in alcuni luoghi, dove il potere del suo braccio non si è fatto ancora sentire, la bestia uccide l'uomo, e i principi sono ribelli al Re, e odiano lui e le sue leggi, e vivono nella bruttura, seguendo i loro istinti bestiali. E al disopra di questi sono gli uomini che lottano con la bestia in sè stessi e l'uccidono, come Balin e Edyrn, il quale « drew himself—Bright from his old dark li-

(1) E nel più basso le bestie uccidono gli uomini; e nel secondo gli uomini uccidono le bestie, e nel terzo sono guerrieri, uomini perfetti, e nel quarto sono uomini con ali nascenti, e sopra tutti una statua nell' effigie d' Arturo, fatta da Merlino, coronata, e con ali drizzate verso la stella del nord (*The Holy Grail*).

fe », (1) e al disopra di questi ancora sono i guerrieri, gli uomini perfetti, i cavalieri di Arturo che hanno vinto il male nei loro cuori, e sono forti e prodi e puri per vincere il male intorno a sè, che hanno giurato di dire il vero, di far giustizia, di seguire il Re, la cui gloria è di abbattersi su tutte le cose spregevoli ed ucciderle, e purificare il mondo, — cavalieri come Lancilotto e Gareth, Pelleas e Geraint e Bedivere. E ad alcuni è dato salire più in alto, volgendosi con ale spirituali verso i cieli: anime pure che la nascente vita mistica agita e solleva col desiderio d' una unione collo spirito universale che circonda e compenetra l' universo. Tali sono Galahad e Percivale. Ma al disopra di tutti è Arturo, l' ideale dell' uomo compiuto, guerriero perfetto e perfetto spirito, coronato, e con ali forti drizzate verso l' immutabile stella del settentrione, l' essere che ciascuno porta nella propria coscienza, e che è Re quantunque molti lo neghino, e nessuno lo comprenda e s' innalzi sino a lui.

Poichè Arturo è solo e incompreso nella sua gloria. Coloro che gli sono ribelli e che

---

(1) Sorse rilucente dalla sua vecchia vita tenebrosa (*Geraint and Enid*).

l'odiano—Vivien, Marco, il Cavaliere Rosso, Garlon, — scherniscono il suo ideale di purezza, lo chiamano il re dal cuor d'eunuco, codardo e sciocco, e l'accusano di voler distruggere la virilità e andar contro la natura. Anche per alcuni di quelli che l'amano e che lo riconoscono Re, sì, anche nel mentre che vengono meno ai loro giuramenti, egli è uno sciocco, il Re degli sciocchi — lo chiama Dagonet, il giullare — « che si crede di poter fare fichi da triboli,... e miele dal favo dei calabroni, e uomini da bestie ». E quelli stessi che più l'onorano, sentono che le sue leggi sono troppo alte per l'umanità presente, ch'egli impone dei giuramenti

« as is a shame (1)
A man should not be bound to, yet the which
No man can keep ».

Lancilotto, quegli che Arturo crede il più nobile e il più grande dei suoi cavalieri, quegli capace di sentire tanto la grandezza del Re da riconoscere che la propria prodezza e

(1) Dai quali è una vergogna che l'uomo non sia vincolato, ma che pure nessun uomo può mantenere *(Gareth and Lynette)*.

cortesia e il vanto dell'armi non son nulla, ch' egli non ha grandezza alcuna,

> « save it be some far-off touch (1)
> Of greatness to know well I am not great » —

Lancilotto per primo e più grandemente di tutti pecca, diffama sè stesso, tradisce il suo ideale, vive una vita di menzogna, ed è costretto ad esclamare:

> « Alas for Arthur 's greatest knight, a man (2)
> Not after Arthur 's heart! »

E Ginevra, di cui Arturo aveva pensato

> « Io! mine helpmate, one to feel (3)
> My purpose, and rejoicing in my joy » —

colei che avrebbe dovuto sentirsi unita a lui, e la quale, così unita, avrebbe potuto rinno-

---

(1) A meno che non sia un'ombra lontana di grandezza quella di sapere che non son grande (*Lancelot and Elaine*).

(2) Ahi, il più grande cavaliere d'Arturo, un uomo che non è secondo il cuore d' Arturo! (*Lancelot and Elaine*).

(3) Ecco la mia compagna, una donna capace di sentirsi una con me nel mio intento, e di gioire nella mia gioia (*Guinevere*).

vare l'anima e il mondo, Ginevra s'allontana da Arturo; lo trova freddo, chiuso in sè, troppo alto, non può o non vuole innalzarsi fino a lui, crede « di non poter respirare in quell'aria fina, in quella pura severità di luce perfetta », e quantunque in fondo al cuore essa senta ch'egli è il più nobile di tutti, troppo tardi viene il pentimento, troppo tardi l'anima sua si slancia verso di lui ed esclama:

« Thou art the highest and most human too »... (1)

« Ah, my God, (2)
What might I not have made of thy fair world,
Had I but loved thy highest creature here?
It was my duty to have loved the highest:
It surely was my profit had I known:
It would have been my pleasure had I seen.
We needs must love the highest when we see it,
Not Lancelot, or another ».

---

(1) Tu sei il più alto, e anche il più umano (*Guinevere*).

(2) Ah, mio Dio, che cosa non avrei potuto fare del tuo bel mondo, s'io vi avessi amato la più alta delle tue creature! Era mio dovere amar la più alta: certo sarebbe stato mio profitto, se avessi saputo: sarebbe stato mio diletto, se l'avessi compreso. Non possiamo non amare il più alto quando lo vediamo, non Lancilotto o un altro (*Guinevere*).

Troppo tardi. Come la facoltà estetica dell'uomo, la parte più nobile dei suoi sensi, la sola capace di comprendere l'ideale, e quella che, unita ad esso, renderebbe l'uomo compiuto e in armonia con sè stesso, si volge da questo ideale alla passione, e porta così la guerra e la rovina nell'individuo, e troppo tardi s'avvede del suo accecamento, così Ginevra, infedele ad Arturo, porta in tutto il suo regno la corruzione e lo sfacelo,

> « sword and fire, (1)
> Red ruin, and the breaking up of laws. »

e sulla sua figura prostrata nella polve, Arturo pronunzia l'accusa che è una condanna —

> « For thou hast spoilt the purpose of my life. » (2)

E qui, in Ginevra e nelle sue compagne, ci si presenta il problema doloroso del sesso. Nessuna compagna fu trovata per Arturo, nessuna donna « grande nella sua femminilità com'egli è grande nella sua virilità ».

---

(1) La spada e il fuoco, rovina e sangue, e lo sfacelo delle leggi *(Guinevere)*.

(2) Tu hai guastato tutto l'intento della mia vita *(Guinevere)*.

La coscienza dell'uomo cerca nella donna la bellezza e la gioia che coroneranno la vita. Ciò che l'uomo inconsciamente le chiede non è il piacere, è l'ispirazione; ciò ch'essa sente oscuramente in sè non è la voluttà della tirannia, ma un potere latente di elevare, di purificare, di dar nuova vita a tutte le cose, s'ella rimane fedele a ciò che l'anima sua riconosce più alto e nobile. Ma per una oscura maledizione, ella vien sempre meno, o travia; nella stessa sua esaltazione, nella stessa sua purezza ella è sempre impotente fuorchè nel male. Enid sola trionfa, e trionfa sul cuore di uno, non nel mondo; Elaine, l'innocenza, muore; la mistica esaltazione d'una vergine pura fa il vuoto nella corte d'Arturo; mentre invece Isaotta, la sensuale, conduce Tristano alla morte, e Ettarre, corrotta e incostante, distrugge per sempre la fresca innocenza di Pelleas e lo spinge alla pazzia, e Vivien, la voluttà, seduce la sapienza, l'intelletto dell'uomo, e con le sue malie lo sepelle vivo in una tomba,

« And lost to life and use and name and fame, » (1)

---

(1) E perduto alla vita, e all'utilità e alla fama (*Merlin and Vivien*).

e Ginevra infedele è causa di corruzione e di ruina; per lei il regno d' Arturo —

« Reels back into the beast, and is no more. » (1)

Così l'opera d'Arturo, cominciata con misterioso senso di aiuti soprannaturali, con gran vittorie, e canti di trionfo di cuori baldi e puri, e belle, nobili pugne contro il male, decade presto, e s' oscura, e tramonta in tempesta. E sull'intelletto umano grava l'angoscia dell'enimma del mondo:

« Death in all life, and lying in all love, (2)
The meanest having power over the highest,
And the high purpose broken by the worm ».

Ma prima del tramonto, quando l'anima umana si sente contaminata, e il mondo si vede pieno di corruzione, qualcosa in essi si volge a cercare un aiuto spirituale, una visione mistica che guarisca tutte le piaghe del peccato. E i cavalieri d' Arturo vanno alla ricerca del sacro Calice. Poichè in essi

---

(1) Ricade nella bestia e non è più (*The Passing of Arthur)*.

(2) Morte in tutta la vita, e menzogna in ogni amore, le cose più basse aventi potere sulle più nobili, e l'alto intento distrutto dal verme (*Merlin and Vivien)*.

tutti, per quanto sien venuti meno ai loro giuramenti, v'è qualcosa dello spirito del Re, tutti sono, come monete,

« Stamped with the image of the King. » (1)

Molti, nonostante, la maggior parte, falliscono, perchè l'intensa esaltazione d'una vita mistica non è per loro, ma per poche anime elette —

« Ah, Galahad, Galahad..... for such (2)
As thou art is the vision, not for these; »

gli altri non hanno l'ali di angelo, sono semplici uomini di cuore e braccio forte per combattere le battaglie del Re —

« With strength and will to right the wrong 'd, of power (3)
To lay the sudden heads of violence flat. »

E molti perciò « seguono fuochi fatui, smar-

---

(1) Improntati dell'immagine del Re *(The Holy Grail)*.

(2) Ah Galahad, Galahad... per tali come sei tu è la visione, non per costoro *(The Holy Grail)*.

(3) Che hanno la forza e il volere di far giustizia all'oppresso, e il potere di schiacciare le teste repentinamente erette della violenza *(The Holy Grail)*.

riti nella palude, » e molti ancora, che, come Gawain, hanno giurato alla leggiera, si volgono indietro dalla ricerca, non al loro primo dovere, ma al piacere di un'ora, e diventano più che mai ciechi e sordi ad ogni cosa spirituale. E a Lancilotto, in cui l'anima è viva e si torce e grida sotto le catene del peccato, e che cerca ovunque la pace, e dice a se stesso —

« I will embark and I will lose myself, (1)
And in the great sea wash away my sin — »

a Lancilotto la visione appare come qualcosa di terribile, d'inaccessibile, circondata d'una luce che acceca e arde, ed egli sente che la sua colpa gliel'ha oscurata per sempre, che un abisso lo divide ineluttabilmente da quella vita armonica e pura a cui aspirava,

« and this Quest was not for me. » (2)

Sir Bors è invece di quelle anime umili e fedeli, scevre d'egoismo, che pregano più per gli altri che per sè, che cercano soltan-

(1) Io m'imbarcherò, e mi perderò, e laverò nel gran mare il mio peccato (*The Holy Grail*).
(2) E questa visione non era per me (*The Holy Grail*).

to d' essere obbedienti alla voce dello spirito, lasciando il rimanente ai voleri del Cielo, che si credono indegni della visione perchè il loro spirito non conosce gli entusiasmi e l' esaltazione degli altri, e che non pertanto sanno più degli altri soffrire per ciò che ai loro occhi è la verità. A questi tali che, per sentimento di dovere, con rassegnazione e coraggio, e senza il sostegno d' una fede esaltata, soffrono lo scherno e la prigionia e il martirio, viene finalmente il conforto della visione, della rivelazione divina.

Ma in Percivale la sete spirituale arde inestinguibile, e il mondo gli diventa una landa deserta di sabbia e spine, e il piacere, la felicità, la ricchezza, la gloria, gli sembrano fantasmi e cenere. Egli vede ruscelli, e alberi carichi di frutta, ma quando li tocca cadono in polvere. Una donna sulla soglia d' una casa gli stende le braccia, ma appena la tocca, essa diventa polvere, e la casa, un' arsa capanna con entro un cadavere di bimbo. Egli vede venirsi incontro un gigante tutto coperto di un' armatura d' oro, ma quando lo tocca, ecco, esso è polvere. Da una bianca città posta sopra un monte gli viene la voce d' un popolo che lo chiama ad essere il suo re, ma quando egli vi

è salito, non trova che una città in rovina, e un vecchio morente che cade in polvere al suo appressarsi. Anche l'amore, la sola cosa che non gli sembri una larva, non può fargli dimenticare la gran ricerca; egli abbandona tutto per essa. Ma neppure Percivale può avere la presenza costante della visione; la fiamma spirituale non arde in lui abbastanza pura. Egli « pensa alla sua prodezza, ai suoi peccati », esita, dimentica il suo ideale, pecca, si pente, la sua fede non è sempre costante e intera, e non è che quando incontra Galahad, il cavaliere spirituale, perfettamente puro d' ogni egoismo e d'ogni passione terrena, ardente d' una fede incrollabile, che la sua diventa serena e forte:

« While thus he spake, his eye, dwelling on mine, (1)
Drew me, with power upon me, till I grew
One with him to believe as he believed. »

E non è che quando Galahad passa il mare della morte, ed entra ad essere coronato

---

(1) Mentre così parlava, il suo occhio, fissandosi nel mio, m' attirò ed ebbe potere su di me, talchè io divenni uno con lui, e credetti a ciò ch' egli credeva (*The Holy Grail*).

re nella città spirituale, che Percivale vede da lontano, come una stella, il Calice sacro.

Pure, vi è qualcosa di più alto ancora che la vita mistica, un'umanità più perfetta di quella di Galahad e Percivale. Il Re non cerca la visione; le visioni vengono a lui quando egli ha compiuto l'opera sua; il Re non abbandona la vita, non abbandona l'amore, non abbandona il dovere giornaliero di combattere e governare; egli sa unire in sè la vita esteriore e la vita spirituale, ed essere fedele ai doveri di entrambi. E quantunque egli accolga la verità rivelata ad altri, quantunque egli dica:

« But if indeed there came a sign from heaven, (1)
Blessed are Bors, Lancelot and Percivale,
For these have seen according to their sight.
For every fiery prophet of old times
And all the sacred madness of the bard,
When God made music through them, could but speak
His music by the framework and the chord;
And as ye saw it ye have spoken truth » —

---

(1) Ma se venne davvero un segno dal cielo, benedetti sono Bors e Lancilotto e Percivale, poichè questi, secondo la loro vista, han visto. Perchè ogni ardente profeta dei tempi antichi, e tutta la sacra follia del bardo, quando Dio spirava in loro la sua

pure ben altre sono le visioni che appariscono a lui, il dovere compiuto, ben altra è la comunione intima del suo essere con lo spirito universale che regge ogni cosa,

« In moments when he feels he cannot die, (1)
And knows himself no vision to himself,
Nor the high God a vision, nor that One
Who rose again: ye have seen what ye have seen.

Ma anche sopra Arturo grava finalmente il dubbio. Egli sente che il suo regno

« Reels back into the beast, and is no more »;

vede che i suoi cavalieri non obbediscono più alla sua voce, che non combattono più per la giustizia con puro ardore, « per amore della giustizia », come in principio, ma che nelle stesse loro battaglie contro il male, i loro cuori sono impuri e i loro istinti selvaggi; e nel cuor d'Arturo regna l'amarezza.

---

musica, potevano soltanto esprimere questa musica secondo la potenza delle proprie corde; e voi, secondo che avete visto, avete detto il vero (*The Holy Grail*).

(1) In quei momenti in cui sente che non può morire, e sa ch' egli non è una visione, nè il gran Dio una visione, nè Colui che risorse: ciò che avete visto, avete visto (*The Holy Grail*).

Poi viene il tradimento dell'amore e dell'amicizia, e quelli della sua casa si ribellano contro di lui e stringono alleanza con le orde pagane, ed egli si trova costretto a combattere contro i suoi, contro il suo popolo, contro sè stesso, e sente che la sua ora è venuta, e tutta la sua vita, tutta l'opera sua sembra esser stata vana; le ombre l'avvolgono, ed egli muove brancolando ciecamente come in una nebbia:

« I found Him in the shining of the stars, (1)
I mark 'd Him in the flowering of His fields,
But in His ways with men I find Him not.
...For I, being simple, thought to work His will,
And have but stricken with the sword in vain;
And all whereon I leaned in wife and friend
Is traitor to my peace,....
My God, thou hast forgotten me in my death:
Nay — God, my Christ — I pass, but shall not [die ».

(1) Io lo trovai nello splendore degli astri, io lo notai nel fiorire dei suoi campi, ma nei destini degli uomini nol trovo... Perch' io, essendo semplice, credetti di fare il suo volere, e non ho fatto che adoperare invano la spada; e tutto ciò su cui mi riposavo, moglie ed amico, ha tradito la mia pace... Mio Dio, tu mi hai dimenticato nell' ora della morte: no, mio Dio, mio Cristo — io passo, ma non morrò (*The Passing of Arthur*).

Così la coscienza umana, avvolta e oppressa dal dubbio, non dubita di sè, ma si riconosce immortale, e Re dovunque, anche in mezzo a quei morti che la marea crescente sbatte e travolge, i morti di quella strana, terribile battaglia nella nebbia, dove la coscienza è vinta, e ogni cosa spirituale offuscata, e l'occhio del morente cerca invano il cielo, e la voce del morente chiede invano un Dio. E Arturo, ferito a morte dal traditore ch'egli uccide, gitta via la sua spada invincibile; e nell'ultima notte dell'anno, egli passa, sulla negra nave dove giace « come colonna spezzata »; e vicino gli stanno le tre Regine, e intorno a lui s' alza un lamento di spiriti

> « like a wind that shrills (1)
> All night in a waste land, where no one comes,
> Or hath come, since the making of the world ».

Passa. Dove? egli non lo sa. Mistero è la sua nascita, mistero è la sua morte: « egli va da un abisso all' altro abisso ». Ma co-

---

(1) Come d' un vento che stride tutta la notte in una landa deserta, ove nessuno passa, nè mai passò dacchè fu fatto il mondo.

lui che gli sopravvive, che rimane nel mondo oscurato,

« Among new men, strange faces, other minds, » (1)

sente come un eco della profezia di Merlino: « egli non morrà; egli ritornerà », e segue cogli occhi la nave che s'allontana e si perde come un punto nella luce, finchè «sorge il sole novello, recando l'anno nuovo».

Per quelli, dunque, che vivono in tempi di decadenza spirituale, che vedono avvanzarsi l'oscurità di quell'ultima battaglia

« Where all of high and holy dies away, » (2)

e che, nell'individuo o nella nazione, sopravvivono alla ruina di tutto ciò ch'è nobile e puro, rimane, credenti o scettici che siano, per quanto oppressi dall'angoscia e dal dubbio, un'ultima fede e un'ultima speranza: la coscienza umana può oscurarsi, ma non muore; quantunque essa sembri travolta e distrutta nei cataclismi morali che segnano inelut-

---

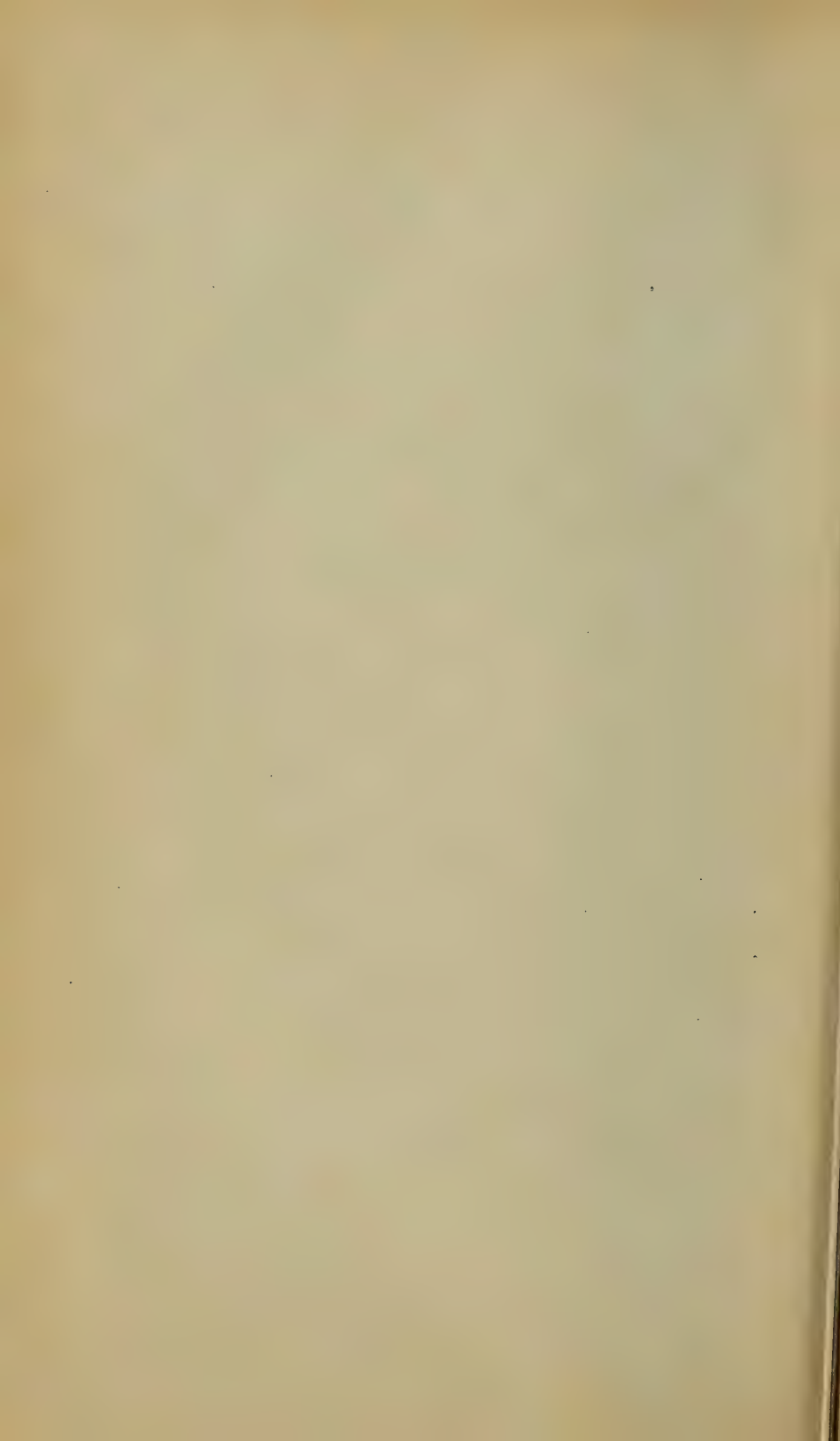
(1) Fra nuove genti, strani visi, altre menti (*The Passing of Arthur*).

(2) Dove tutto ciò ch'è alto e santo muore (*To the Queen*).

tabilmente la fine d'ogni periodo di grandezza, essa non fa che trasformarsi e rinnovarsi e risorgere, e nell'oscurità di queste rovine e di questi risorgimenti, si compiono senza tregua i destini di quella misteriosa Volontà che guida il mondo —

« The old order changeth, yielding place to new. (1)
And God fulfils himself in many ways ».

(1) Il vecchio ordine di cose cambia, cedendo al nuovo, e Dio adempie sè stesso in molti modi (*The Passing of Arthur*).

INDICE

ERRATA-CORRIGE

Pag.		lin.				
Pag.	7	lin.	9	ecloga	*leggi*	egloga
»	8	»	7	di	»	de
»	»	»	12	Ventômois	»	Vendômois
»	10	»	25	Joachim, du Bellay	»	Joachim du Bellay,
»	12	»	15	ecloghe	»	egloghe
»	14	»	1	infinenza	»	influenza.
»	15	»	28	Continuation	»	*Continuation*
»	16	»	5	Christe	»	Christ
»	17	»	6	vèritable	»	veritable
»	18	»	24	selons	»	selon
»	19	»	10	sens	»	sans
»	»	»	11	coeur	»	cœur
»	»	»	15	*C' est naif! ?*	»	*C' est naïf!*
»	20	»	1	cruantè	»	cruauté.
»	24	»	26	abondante	»	abbondante
»	33	»	23	Theba	»	Thebe
»	35	»	16	Franco,	»	Franco
»	»	»	24	»	»	»
»	39	»	22	quà	»	qua
»	45	»	21	coeur	»	cœur.
»	»	»	26	*rogal*	»	*royal*
»	52	»	5	*di*	»	di
»	53	»	12	modioevale	»	medioevale
»	54	»	12	*Roman de la Rose,*	»	*Roman de la rose e*
»	58	»	22	scrive » :	»	scrive : «
»	62	»	7	italiani	»	italiani)
»	64	»	2	senonchè	»	se non che
»	71	»	26	che	»	che,
»	74	»	13	fuoco	»	fuoco,

Errata-Corrige

»	83	»	27	*Märschen*	»	*Märchen*
»	36	»	22	*Genry*	»	*Henry.*
»	96	»	15	di	»	a
»	100	»	2	*good*	»	*good*)
»	116	»	9	ballate-semplici	»	ballate—semplici
»	120	»	10	quà	»	qua
»	»	»	18	*The*	»	*The*
»	129	»	20	Fn	»	Fu
»	151	»	13	thas	»	that
»	162	»	22	*misteri,*	»	*misteri.*
»	164	»	27	Bartsh	»	Bartsch
»	191	»	8	quo 'n	»	qu 'on
»	»	»	19	*luiant*	»	*luiant*
»	201	»	6	thing 'sa	»	thing 's a
»	203	»	27	vià	»	via
»	211	»	24	quà	»	qua
»	225	»	28	posiziono	»	posizione
»	240	»	1	*Camelot*	»	Camelot.
»	241	»	16	Quì	»	Qui
»	252	»	14	bretone,	»	bretone
»	253	»	21	originale	»	originale ;
»	256	»	27	Lac.	»	Lac
»	256	»	6	davanti a lui	»	davanti
»	266	»	4	fratelli cavalieri	»	fratelli, cavalieri
»	282	»	7	coruttela	»	corruttela
»	288	»	23	cavelier	»	cavalier
»	293	»	11	Splityou	»	Split you.
»	306	»	27	*coming*	»	*Coming,*
	311	»	17	Io !	»	Lo !
»	314	»	12	purezza ella	»	purezza, ella
»	324		28	of	»	*of*